REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXVII. Band. 1. Heft.

BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1904

Hierzu Beilagen von der Gilbers'schen Verlagsbuchhandlung in Leipzig und der Verlagsbuchhandlung Ernst Hofmann & Co. in Berlin.

Soeben ist in der **Herderschen Verlagshandlung** zu Freiburg im Breisgau erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Kunstlehre in fünf Teilen.

Von **Gerhard Gietmann** S. J. und **Johannes Sörensen** S. J. gr. 8°

V. Teil (Schluß): **Ästhetik der Baukunst.** Von G. Gietmann S. J. Mit 26 Tafeln und 100 Abbildungen im Text nebst einem Sach- und Namenregister zu allen fünf Bänden der Kunstlehre. (X u. 390) M. 6.—; geb. in Halbfranz M. 8.—

Früher sind erschienen:

I. Teil: **Allgemeine Ästhetik.** Von G. Gietmann S. J. Mit 11 Abbildungen. (VI u. 340) M. 4,20; geb. M. 6.—

II. Teil: **Poetik und Mimik.** Von G. Gietmann S. J. Mit 7 Abbildungen. (X u. 520) M. 6.—; geb. M. 8.—

III. Teil: **Musik-Ästhetik.** Von G. Gietmann S. J. Mit 6 Abbildungen und vielen kürzern Musikproben. (VIII u. 370) M. 4.40; geb. M. 6.20

IV. Teil: **Malerei, Bildnerei und schmückende Kunst** Von J. Sörensen S. J. Mit 2 Farbendrucken und 92 Abbildungen auf 40 Tafeln. (XIV u. 334) M. 6.—; geb. M. 8.—

Jeder Teil ist einzeln käuflich.

GEORG REIMER VERLAG BERLIN W. 35. LÜTZOWSTR. 107-8.

Vor kurzem erschien:

KUNSTHANDBUCH FÜR DEUTSCHLAND

VERZEICHNIS

DER

BEHÖRDEN, SAMMLUNGEN, LEHRANSTALTEN UND VEREINE FÜR KUNST, KUNSTGEWERBE UND ALTERTUMSKUNDE

SECHSTE NEUBEARBEITETE AUFLAGE

HERAUSGEGEBEN VON DER

GENERALVERWALTUNG DER KÖNIGL. MUSEEN ZU BERLIN

Gebunden in Ganzleinen Mark 12.—

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

An die Abonnenten.

Aus verschiedenen Gründen, über die er am Schluß der vorjährigen Bibliographie Rechenschaft gibt, sieht sich Herr Dr. Laban genötigt, von der Bearbeitung der Repertoriumsbibliographie, die er durch sechzehn Jahre besorgt hat, zurückzutreten. Der Verleger und die Redaktion hätten selbstverständlich nicht gezögert, für diese schwierige, so viel Selbstverleugnung erfordernde Aufgabe nach einer neuen Kraft zu suchen, wäre nicht mittlerweile der erste Band der Internationalen Bibliographie der Kunstwissenschaft, herausgegeben von Arthur L. Jellinek erschienen. Die Frage drängte sich nun auf, ob es sich lohne, diese überaus mühevolle Arbeit an zwei Stellen zu leisten. Denn wenn es auch keinem Zweifel unterliegt, daß die Bibliographie des Repertoriums das beschränktere Gebiet bisher erschöpfender behandelt hat, als es das weitergespannte große Unternehmen tut, so liegt doch kein Grund vor, warum dieses letztere nicht eine gleich umfassende Behandlungsweise eintreten lassen könnte. Mit dem Verleger und dem Herausgeber der Internationalen Bibliographie geführte Unterhandlungen haben uns die Überzeugung verschafft, daß in der Tat dieses Ziel angestrebt werden soll. In dankenswerter Weise wurde die formelle Versicherung gegeben, das Gebiet nach dem von der Bibliographie des Repertoriums gegebenen Beispiel auszubauen. Die Hoffnung ist somit berechtigt, daß trotz des Eingehens der Repertoriumsbibliographie die Möglichkeit bestehen bleibt, einen raschen und sicheren Überblick über die kunstwissenschaftlichen (die europäische Kunst der christlichen Epoche betreffenden) Erscheinungen zu gewinnen.

Für die Abonnenten des Repertoriums soll der Ausfall der Bibliographie gedeckt werden durch eine Erweiterung des Textes um etwa 6 Bogen. Es wird in Zukunft also jedes Heft durchschnittlich 6 statt wie bisher 5 Bogen umfassen. Gleichzeitig beabsichtigt die Redaktion der literarischen Berichterstattung eine erhöhte Aufmerksamkeit zu widmen. Neben die wie bisher weiterbestehenden ausführlichen Besprechungen der größeren Publikationen soll eine mehr referierende als kritisierende Zusammenfassung aller bedeutenden Veröffentlichungen auf den wichtigsten Forschungsgebieten treten. Zahlreiche Fachgenossen haben sich bereit erklärt, ihre Vertrautheit mit der Literatur eines Spezialgebietes derart der Allgemeinheit zunutze kommen zu lassen. Es dürfte damit der trocknen bibliographischen Aufzählung eine inhaltsreiche Ergänzung geschaffen werden.

Berlin, im März 1904.

Die Redaktion.

Der Verleger.

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/repertorium-fur-kunstwissenschaft_1904_27_1

Vom gotischen Schwung und den plastischen Schulen des 13. Jahrhunderts.

Von **Wilhelm Vöge.**

Die »schwebende« Studie Francks[1]) über die Beziehungen der Straßburger Skulpturen (Querhaus) zu Chartres ist erschienen. Ich habe schon ausgesprochen (in dieser Zeitschr. 1901, 197ff.), daß ich an diese Zusammenhänge glaube und begrüße das Buch mit aufrichtiger Freude als einen wertvollen Beitrag. Franck faßt die Sache anders an, als üblich; er beginnt mit den Bewegungsmotiven, kommt später erst auf die Formensprache, der er überhaupt kein zusammenfassendes Kapitel einräumt. Die Kompositionen (in Straßburg und Chartres) zu vergleichen, wird dem Leser an der Hand der Abbildungen mehr selbständig überlassen, eine genaue Datierung — was kärglich erscheinen mag, nach langem Wartenlassen — überhaupt erst in einer späteren Arbeit in Aussicht gestellt, welche den Straßburger Bau behandeln soll. Alles das ist im Grunde zu loben. Es wäre mißlich, wenn solche Arbeiten stets nach einem Schema ausfielen. Offenbar ist es Franck auf etwas Persönliches, auf eine literarische Leistung angekommen. Als eine solche würde man die Schrift — bei dem Interesse des Stoffes und einer z. T. feinfühligen Verarbeitung — auch bezeichnen dürfen, wenn nicht neben vielem Hübschen — zu vgl. z. B. die Glossen zur Gewandung — allerhand Ärgerliches stände, stilistisch und inhaltlich.

Originell wie die Form ist vielfach der Beweis für den Zusammenhang. Glücklich scheint mir, was über die Entwicklung der Statuensockel (S. 93ff.) gesagt wird. Allerdings bieten sie nur einen ungefähren Anhalt für die Abfolge der Figuren (was Franck auch selbst sagt S. 101), wie

---

[1]) Der Meister der Ecclesia und Synagoge am Straßburger Münster. Beiträge zur Geschichte der Bildhauerkunst des 13. Jahrhunderts in Deutschland, mit besonderer Berücksichtigung ihres Verhältnisses zur gleichzeitigen französischen Kunst von Dr. Karl Franck-Oberaspach. Mit 12 Taf. und 21 Abb. i. Text. Düsseldorf (Schwann) 1903, 8°, 115 S.

über den Zeitpunkt der Abzweigung nach Straßburg. Und wenn bei der Ecclesia und Synagoge (bereits) eine Fuge Statue und Sockel scheidet, so hat das bei dem Maßstab der Figuren weiter nichts Auffallendes. Die Frage ist, ob bei den Aposteln diese Trennung vorgenommen war. Wie's am Engelpfeiler ist, wird nicht recht deutlich. — Auch für Francks Auffassung geht der Straßburger besonders nach der Seite des Ausdrucks »weit hinaus über den Boden der Chartreser Schule« (S. 103). Der »Modestia-Meister« (Chartres) erreicht nicht entfernt die Dramatik der »Altercatio« oder selbst der Straßburger Evangelisten (S. 84). Doch der Versuchung, die Modestia als ein »Jugendwerk» des Straßburgers aufzufassen, hat Franck nicht ganz widerstanden (S. 102 oben, dazu S. 85, wo »der Lehrer« des Straßburgers für Ste. Modeste mit in Frage ist). Ich glaube weder hier, noch bei den »ritterlichen Märtyrern« der Südhalle (S. 102 f.) an einen so engen Zusammenhang; bei ihnen spricht besonders die Posierung dagegen. Daß sich das Gepreßte der Komposition des Todes Mariä aus dem Halbrund noch nicht erklärt (S. 55 f.), sagte ich früher schon; nach Franck wäre der ganze plastische Schmuck der schon vorhandenen Straßburger Fassade vorgelegt; wie merkwürdig aber, daß auch das Bogenfeld in St. Thomas rundbogig geschlossen ist!

Die Elemente des angeblichen Vorhallen-Reliefstils — von »tiefem Schatten« ist bei den Laoner Portiken gar keine Rede! — liegen doch gerade in der byzantinischen — Tradition, die, wie ich aussprach, für diesen ganzen Kunststrom gewiß als Ausgangspunkt in Frage ist; es zeigen das z. B. wieder ganz auffallend die Gewandmotive der mit Laon zusammengehenden Tympanafragmente in Braisne. Franck aber ruft angesichts des Straßburger Reliefstils:[2]) Wie weit ist er von den überkommenen antiken Vorbildern entfernt! Nun vergleiche man das von mir in diesen Zusammenhang gezogene byzantinische Elfenbein mit dem Tod der Maria in München. Die Madonna vorn ist hier nur in halber Erhebung gegeben, der Kopf des Christus dahinter tritt frei plastisch vor, wie das Seelchen in seinen Händen. Die stark vom Grund gelösten Engel oben wollen das Seelchen aufnehmen, d. h. sie schweben, obwohl am stärksten herausgebracht, nicht über, sondern hinter dem Bett. Solch starke Plastik der im oberen Teil der Bildfläche gegebenen (schwebenden, thronenden) Figuren ist auch sonst byzantinischen Elfenbeinen geläufig. — Kühn, wie Franck seine Entdeckung des — Vorhallenstils als Sonde an die Reimser Sachen legt: »Daß die Lunetten der Reimser Kathedrale (Westfassade) heute unmittelbar unter Himmelslicht an den Strebepfeilern (ganz r. u. l.)

[2]) Das Vorgeneigte der Köpfe bei Einzelfiguren, wie denen am Engelpfeiler mag der Reliefbehandlung verglichen werden.

einst beschattet waren, würde man an ihrem Stil erkennen, wenn es sonst keine Anhaltspunkte dafür gäbe, daß sie ihrem ursprünglichen Ort entrissen sind« (vgl. S. 109). Wirklich?

Doch zu einigen weiter ausgreifenden Partien. Was in den ersten Kapiteln von Haltung und Bewegung gesagt wird, läuft darauf hinaus, daß gerade in Chartres und Straßburg Figuren (und Gruppen solcher) sich finden, die bei noch starrer, säulenstarrer Stellung der Beine mit dem Oberkörper sich auffallend lebhaft zu einander drehen; besonders ist das Herumwenden der Köpfe (ins Profil) charakteristisch. Es stehen daneben nun andere Schulen, die anders posieren; so erweitert sich die Darstellung zu einer Studie über die gotische Posierung im allgemeinen, besonders den Schwung und seine Vorgeschichte. Hier ist vieles einzuwenden. Die Nebensorge, jene Beziehung von Chartres und Sraßburg so eng wie möglich erscheinen zu lassen, benimmt Franck den Blick. In Chartres selbst ist ja neben dem gespannteren Stehen der Ansatz zu dem gelassenen — ein schüchterner, dennoch deutlicher Versuch zur stärkeren Beugung des einen Knies (vor dem anderen) gegeben, nämlich da, wo der Statue mehr Spielraum zur Entfaltung blieb; an einem »Architekturort« also, der mit dem in Straßburg (Ecclesia und Synagoge) am ehesten zu vergleichen wäre. Zu verweisen ist auf den einen der (eben genannten) schildhaltenden Märtyrer und zwar den rechts (l. Portal der Südhalle). Ferner ist das lebhafte Sich-ins-Profil-Wenden ja garnicht wichtig für die Ausbildung des Schwunges.[3]) Die schwungvollen Figuren späterer Zeit sind zumeist Facefiguren. Eine unentbehrliche Vorstufe aber war die Entdeckung oder Aufnahme des Spielbeins, die Erlösung aus der Starre zu lebendigerem Rhythmus. Reims hat, scheint's, die entscheidende Rolle gespielt (zu vergl. »Museum«, 8. Jahrgang, S. 67 f.). Hier, wo mehr als anderswo in Frankreich die Plastik ihrer Würde sich bewußt geworden ist, sind die Probleme der Stellung und Haltung mit größerem Ernst erfaßt. Das schreitende Stehen — nun wards Wandeln. Was in der Chartreser Elisabeth nur im fließenden Zuge der Falten vorhanden ist, die schwungvolle Bewegung vom Fuß zur Hüfte, es faßt die Gestalt. Ob der Kopf etwas mehr face zeigt, ist dabei Nebensache, das — ja, das ist höchstens für den Zusammenhang von Chartres und Straßburg wichtig; auf die kühn gegebene Durchbiegung des ganzen mächtigen Leibes, seine Drehung um die eigene Achse, auf den schwungvollen Rhythmus seiner Bewegung kommt's an! Wie aber äußert sich Franck über Reims? Im Gegensatz zu Paris, heißt es S. 29 »hielt das Reimser Standsystem an verknöcherten antiken Traditionen fest.« Nun, ein ärger Mißverstehen

3) vgl. Franck selbst S. 83 unten.

ist allerdings nicht denkbar. Ist denn nicht gerade in dieser Maria (nebst Verwandten) »die Körperlast schon beinahe vollkommen auf den vorgestellten Fuß übertragen«, die »entsprechende Hüfte« gleichzeitig »ausgebaucht«, und kann man diese ihre eigensten Charakteristica gegen sie ausspielen und als »elegantes Pariser System« ihr vorhalten, ja dafür die jüngeren Skulpturen vom Pariser Nordtransept und die Grabstatuen von Saint-Denis als Beispiel bringen? — Über das Datum der Reimser Visitatiogruppe sind zwar von berufenster französischer Seite neuerdings wieder abweichende Meinungen geäußert, daß sie aber zu den früheren Sachen in Reims gehört, beweist außer ihrem Faltenstil und vielem anderen der Umstand, daß ihre nächsten Verwandten sich an den überhaupt ältesten Teilen der Reimser Kathedrale finden. Es ist mir während eines vielmonatigen Studiums der Reimser Stulpturen, glaube ich, gelungen, das, was in die unmittelbare Nähe des Visitatiomeisters gehört, aus der Gesamtmasse herauszuschälen. Zu den ihm ganz nahestehenden Statuen sind aber eine Reihe der großen Engel an den Chorkapellen zu rechnen. Die Köpfe lassen aus der Nähe an der Verwandtschaft mit dem der Maria keinen Zweifel, um so weniger, als sich eine der Königsstatuen als Mittelglied erweist: die rechts der Synagoge, oben am Südtransept. Daß die Maria und Elisabeth zu den älteren Sachen am Westportale gehören, geht aber auch aus den hier erhaltenen Signaturen hervor, worüber ein ganzer Aufsatz zu schreiben wäre.

Es ist bei der mangelhaften Erhaltung gerade der Statuen schwierig, heut noch die Wichtigkeit des einen Zentrums vor dem andern und die von ihm ausgegangenen Neuerungen auszuspüren. Aber zu erkennen ist noch, daß gerade in Paris in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts das starre, gleichmäßige Stehen mit beiden Beinen für die Statue — im Relief hatten sich immer freiere Posen erhalten — die Regel war. Denn alles, was in den Bereich dieser Schule gehört, die dem Pariser Marienportal nahe Madonna im Cluny-Museum, die neuerdings für den Louvre erworbene Statue der Ste-Geneviève, die sechs Standbilder an Saint-Germain-l'Auxerrois, die Statuen in Longpont (Seine-et-Oise) und z. B. die stehenden Gestalten an den Laibungen der Pariser Westfassade zeigen die starr architektonisierte Pose. Noch bedeutsamer, wenn sie fast ohne Ausnahme in Amiens herrscht, das der Hauptgruppe seiner Skulpturen nach sicher auf Paris zurückzuführen ist.

In dieser ganzen Gruppe nun ist neben der Starrheit der Pose die Starrheit, der eckige Bruch der Falten sehr beliebt, wenn auch weder in Paris noch Amiens ausschließlich herrschend, denn überall sind Nebenströme und auch fremde Einflüsse, in Paris, in Amiens und sehr stark auch in Chartres (vgl. unten). Es ist aber deutlich zu sehen, daß

jener starrere, schwerere Gewandstil, die mit ihm gegebene stärkere Überdeckung der Körperformen mit jener starreren Posierung zusammenhängt, wie überall Pose und Falte im Mittelalter.

Daher ist es sehr möglich (vgl. schon »Museum« a. a. O.), daß sich die schwungvolle Pose auch zuerst im (vorzugsweisen) Bereich der schwungvollen, fließenden Gewandbehandlung, d. h. aber auf der Linie Chartres-Reims (frühere Sachen) ausgebildet hat. Die Falte präludiert also (Chartres), bis die Gestalt — gleichsam die Singstimme — einfällt (Reims).

Dies Präludieren der Falten in Chartres ist besonders merkwürdig auch bei dem Salomo (r. Portal der Nordhalle), wo schon eine Art von déhanchement — angeblich ein Charakteristikum erst des 14. Jahrhunderts — mehr mit Hülfe von Faltenzügen bedeutet und vorgetäuscht als eigentlich gegeben ist. Wichtig bei diesem Vorspiel aber ist nicht nur der schlanke, schöne Fluß der Faltenlinien, das Sichhinbreiten und Schleifen der Säume, sondern auch die Dünne des Stoffes, das Sichabzeichnen der Glieder im Sinne eines stärkeren Heraushebens des einen Schenkels vor dem anderen (der mehr überdeckt wird). In diesem — Kontrast liegt der Kontrapost wie im Keim. Dieser Kontrast aber kam aus der (antiken) Tradition, hängt zusammen mit der antiken Kontrapostierung, war gleichsam deren im Gewande haften gebliebene Spiegelung. Es sind also »verknöcherte antike Traditionen« als Anknüpfungspunkte überall mit im Spiele. Daß neue Eindrücke antiker Statuen zu Hülfe kamen, dafür mag sprechen, daß bei vielen älteren Reimser Beispielen die Ponderation annähernd die richtige, d. h. eben die antike ist, — die Schulter hebt sich über dem Spielbein. Im allgemeinen geht das der Gotik später verloren. Überhaupt aber war es ihr — von ihrer geringeren Naturbeobachtung abgesehen — weniger um den schönen Kontrast, der Ruhe und Bewegung, wie der Antike, sondern um die rhythmische Bewegungslinie an sich zu thun. Die Kurve erfaßt also auch das Standbein, die ganze Gestalt, die ihren Ausgleich nicht mehr in sich selbst, sondern im Rahmen und seinen Geraden oder in senkrechten Partien der Gewandung findet. Aber eben dies, das Hineinziehen auch des Standbeins zeigt schon die Reimser Maria. Wichtig auch, daß für Reims, wenigstens gegenüber anderen französischen Schulen, die stark durchgebogenen Gestalten charakteristisch bleiben (Engel am Mittelgiebel des Hauptportals, oder die Frauengestalt oben an der westlichen Innenwand des südlichen Seitenschiffs). Der der Visitatio-Maria nahe Nicasiusengel (l. Portal) aber ist nicht, wie Franck sagt, »in ruhig monumentaler Stellung«, sondern im Herschreiten, wenn das hier auch nicht so glücklich wie bei der Maria gegeben ist. Die Zehen des zurückstehenden r. Fußes spreizen sich — gleichsam im Abstoßen vom Boden — auseinander, hinzukommt eine sich

drehende Bewegung vom Fuß bis zum Kopf. Die Wendung des Kopfes geniert Franck; — denn sie muß ja etwas spezifisch Chartresisch-Straßburgisches sein! — er hilft sich: «Daß diese ruhig monumentale Stellung (S. 29f.) bei geradeausschauendem Gesicht auch für Figuren innerhalb Szenen (sic!) »verwendet« wurde, ist vorne erwähnt worden. Wie eine scharfe Kritik mutet es an, wenn man in Reims, am Westportal, einem so gestalteten Engel den Hals absägte und scharf den Kopf nach der Seite drehte, so daß er jetzt, wie plötzlich zur Aufmerksamkeit gerufen, eine jähe Wendung nach dem Bischof macht, den er begleiten soll.« Nun, die »Bruchstelle am Halse«, von der Franck ausgeht hab ich — schon früher — aus der Nähe untersucht. Die Fuge zieht sich unterhalb des tief in den Nacken reichenden Haares hin; eine Drehung des Kopfes um seine Achse ist auf der unebenen Schnittfläche nicht möglich. Wahrscheinlich ist der Kopf von vornherein aus besonderem Stücke gewesen. Übrigens hat man, wie ich zeigen werde, bei der Aufrichtung der Reimser Fassadenstatuen einen Augenblick wahrscheinlich die Absicht gehabt, diesen (schon früher fertig gestellten) Engel als Verkündigungsengel rechts vom Hauptportal zu postieren.

Ob Francks Vermutung, wonach die Synagoge in Straßburg ursprünglich nur einen zerbrochenen Pfeil statt des Lanzenschaftes (S. 14f.) gehalten habe, nicht ähnlich zu bewerten ist wie die Reimser Engelhypothese, oder wie Francks »scharfe Kritik« an der Bamberger Adamspforte die er neuerdings für eine Zusammenstoppelung des 16. (?) Jahrhunderts erklärt hat (vgl. meinen Gegenbeweis in Schnütgens Zeitschrift 1902, Sp. 357ff.)? Was können die alten Abbildungen der Synagoge anderes dartun, als ihren damaligen Zustand? Für einen kurzen Pfeil ist das angeheftete Fähnlein zu lang. Auch verlangt der Kontrast zur Ecclesia ein ähnliches Attribut bei der Gegnerin. Man blicke aber auch auf andere Synagogen, wie die Bamberger; (auch bei der Magdeburger Statue zog sich der Schaft gewiß weiter hinauf — das Fähnlein schleift hier am Boden — u. a. m.).

Possierlich, wie nun Franck, um die Leuchtkraft jener Darlegungen über den Schwung noch zu heben, ältere Größen in den Schatten drängt, S. 28, Anm. 47, oder S. 105, wo zu lesen ist: »Die Ansicht, daß die französische Plastik sich in Lokalschulen zu verschiedenen Stilen gleichzeitig entwickelt habe, ähnlich wie die italienische Malerei des Quattrocento, tritt hier (d. h. bei Franck) zum ersten Male auf, nachdem durch Vöge und neulich wieder durch Weese in schärfster Weise die Ansicht einer einheitlichen logischen Abwandlung des französisch-gotischen plastischen Stils betont und der deutschen Kunst gegenüber gesetzt wurde.« Mit diesen Worten resümiert Franck meine Aufsätze über Reims und Bamberg (vgl. in dieser Zeitschr. 1901, 215), in denen ich doch gerade

jene Gruppierung von Paris und Amiens einerseits, von Reims und Chartres andererseits vorgenommen habe. Denn ich spreche hier von den »sicher von Paris beeinflußten Skulpturen des Westportals von Amiens« und sage von Reims: »Und dann ist die Verwandtschaft (mit Chartres) ja auch im Stil vorhanden: man hat sich also wahrscheinlich, wie in Amiens nach Paris, so in Reims nach Chartres gewendet, wenn auch nur in dem Sinne, daß man einen Meister nach dort entsandte. Die sichere Feststellung dieses Zusammenhanges ist nicht nur für die Gruppierung der großen Schulen des 13. Jahrhunderts von Wichtigkeit, sondern auch ein Anhaltspunkt für das Datum der Chartreser Sachen, die meist viel zu spät angesetzt werden.« In einem Artikel vom 30. Juli 1902 (in der Beilage zur Allg. Zeitung) — Francks Vorwort ist vom Dezember — habe ich den Gegensatz insbesondere zwischen Amiens und Reims dann in seiner Tiefe auszuschöpfen gesucht und auch die Architekturen — worauf es hier ankommt! — mit hineingezogen. Wenn ich »auch in Reims« »eine einheitliche Entwicklung« angenommen habe, — gerade damit ist übrigens ausgesprochen, daß ich Reims als ein Ding für sich ansehe[4]), so tat ich es nicht, ohne das tiefgegensätzliche, — mit dem Neben- und Nacheinander ganz verschiedener Persönlichkeiten[5]) ebensosehr wie mit fremden Einflüssen zusammenhängende — Wesen der einzelnen Reimser Gruppen zu beleuchten. Aus dem lebendigen Zusammenhang dieser Persönlichkeiten, ihrer (heute schwer herauszulesenden) Wirkung aufeinander — hierauf habe ich jedoch für die Posierung gerade schon hingedeutet[6]) — ergibt sich eben die Schule und ihr eigenstes Kolorit. Nun hat Georges Durand in seiner trefflichen Monographie der Kathedrale von Amiens den Reimser »Meister der zwei Marienstatuen« (die der Verkündigung und Darstellung im Tempel an der Westfassade sind gemeint) als von Amiens beeinflußt oder gar herstammend angesprochen. Ersteres habe ich in der Allg. Zeitung a. a. O. S. 202 als wahrscheinlich bereits gelten lassen. Ja ich hatte die Verwandtschaft mit den ent-

4) Wie ich denn auch Reimser Charakteristica — z. B. den grade abstehenden Lockenkranz — hervorhebe.

5) Auf deren Bedeutung auch für die Plastik des französischen Mittelalters ich von vornherein hingewiesen habe. Man lese, was dazu Mâle in der Revue de l'art ancien et moderne Bd. II sagt — übrigens auch Rep. f. KW, 1902, 409 Anm. — um den von Franck zur besseren Einführung an die Spitze seines Buchs gestellten Satz, meine Untersuchungen stilkritischer Art seien »von der französischen Gelehrtenwelt abgelehnt« besser zu werten. Auch »Schulgemeinschaft« ist hier irreführend.

6) Es ist kein Zweifel, daß der Meister des lachenden Nicasiusengels in der Posierung an den Visitatiomeister anknüpft, genaueres später. Die Tatsache des Sichvererbens von »Schulgepflogenheiten« in der Posierung ist also an sich garnicht neu, nur habe ich meine Beobachtung — nicht dreimal unterstrichen.

sprechenden Amienser Figuren längst gesehen; ich hatte sie (in dieser Zeitschr. 1901, S. 217) aber deshalb als den Amienser Figuren nur »im Kostüm auffallend verwandt« bezeichnet, weil einige andere in ihre Nähe gehörige Reimser Statuen wie der Simeon und der diesem im Kopftypus nächstverwandte David einen Zusammenhang — in Augen- und Stirnbildung — gerade mit dem ältesten Reimser (Propheten-) Atelier (z. vgl. der Joh. d. Täufer ganz rechts a. d. Westportalen) zeigen. Auch fehlt den beiden Reimser Madonnenköpfen die für Amiens so bezeichnende, mehr breit und eckig heraustretende Stirn; sie haben beide die — in Reims häufige — Lünettenstirn. Es liegt also wahrscheinlich eine Vermischung vor; man kann die Reimser Statuen nicht einfach als amientisch ansprechen, wie der — sonst vorsichtige — Durand tut (a. a. O. S. 304, Anm. 1). Dies zur Würdigung von Franck S. 105. Wie wunderlich im allgemeinen, wenn jemand meint, er habe erst kommen müssen, um etwas so Selbstverständliches zu entdecken, wie das gleichzeitige Nebeneinander verschiedener Schulen. Wir anderen beschäftigten uns mit den verschiedenartigen — und gleichzeitigen — Schulen in den verschiedenen mittelalterlichen Epochen so lange; ja, für die mittelalterliche Frühzeit haben wir sie erst aufgefunden.

Über Reims-Bamberg spricht Franck öfter. Er tischt seine phantastische These wieder auf, daß der Reimser sog. Philipp August ein Werk von der Hand des Bamberger Meisters der Adamspforte sei; hierüber gehe ich zur Tagesordnung über, zumal es an der Hand von Abbildungen leichter zu »würdigen« ist. Es ergab sich mir in Reims noch eine Nachlese (für die Bamberger Synagoge, die Allegorien am Papstgrabe, die auch am Reimser Nordtransept vorkommen, den lachenden Engel, der ganz wohl auch auf einen der Engel an den Chorstreben zurückgehen könnte, für gewisse äußerliche Gepflogenheiten, wie die Unterarbeitung der Gewänder u. a. m.). Genug, an meiner Überzeugung von der Bamberger Herkunft des »Bambergers« haben erneute Studien an der Reimser Kathedrale in allen Höhenlagen und Winkeln nichts geändert.

Franck kommt eingehender natürlich auf die Schule von Chartres, zu sprechen. Es ist anzunehmen, daß er, der die Entdeckung von Schulen, ihre Kreuzung und Beeinflussung als die Sphäre seines Genies betrachtet, uns hier ein Musterstück einer solchen Untersuchung bietet. In der Tat hat er hier einen wichtigen Punkt — mir nicht überraschend, da ich, von Reims auf Laon einerseits, auf Chartres andererseits zurückgehend schon zu diesem Ergebnis gekommen war — er hat, sage ich, einen wichtigen Punkt sicher richtig herausgefunden, das ist die Herkunft der jüngeren Chartreser Gruppe (Vorhallen des Querhauses) von Laon.

Es wundert mich nur, daß er dies so lau und obenhin abtut, ohne von der Dekoration der Türpfosten oder den über den Baldachinen herlaufenden Simsen usw. zu sprechen und ohne die erhaltenen Teile an den Laoner Portalgewänden einer genauen Untersuchung zu unterziehen; der Engel an dem Kapitell oberhalb der Statue Abrahams (mit Isaak) ist zu einem Teil alt. Daraus folgt aber doch, daß schon ursprünglich hier eine Gruppe des Abraham und Isaak gestanden hat. An dieser Stelle vorn links am Hauptportal steht sie auch in Chartres. So ergibt sich mit viel Wahrscheinlichkeit, daß »Chartres« auch zu seinem statuarischen Zyklus das Vorbild in »Laon« fand, daß »Laon« ein wichtiger Typ der Prophetenportale mit Statuengruppen — wie ich sie nennen will — gewesen ist. Sie zusammenzustellen und zu vergleichen — ein schönes, mit den französischen zusammenhängendes, Beispiel bietet ja Maestricht — wäre wichtig. — Und da Franck einmal auf der Spur der Beziehungen zwischen Laon-Chartres-Straßburg war, hätte er auch die teils im Museum von Soissons, teils noch am Orte selbst bewahrten, »Laon« aufs engste verwandten Skulpturen von Braisne hineinziehen sollen, die z. T. einen Ersatz bieten für die in Laon nicht erhaltenen, in Chartres-Straßburg wiederkehrenden Szenen am Sturz des Laoner Hauptportals. Doch genug, die Andeutungen Francks über Laon-Chartres (S. 108f.) sind richtig.

Unzutreffend ist dagegen die Charakteristik der Chartreser Entwicklung. Nach Franck steht diese im Zeichen einer »beispiellosen Persistenz des Urtypus« (S. 112); »durch Generationen hindurch« ändert man »weder seine Absichten noch seine Darstellungsmittel wesentlich« (S. 109); charakteristisch ist ein »Beharren bei der zarten linearen Darstellungsweise« (S. 110), »während den übrigen Schulen wenigstens das gemeinsame fortschrittliche Moment zuerkannt werden muß (wirklich!), daß ihre Mittel alle plastischer, massiger geworden sind.« »Ein Unterscheidungsmerkmal des Chartraner Stils vom Champagner oder Picardischen, ja selbst vom Pariser Stil gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts bildet deswegen die durchgängige Verwendung von leichten Gewändern mit linearen Falten in langgezogenem Verlauf, ohne horizontale Überschneidungen, gegenüber massigen Gewändern mit schweren Falten und horizontal gelegten Partien mit wuchtigen Schatten.« Einflüsse spielen denn auch keine Rolle (S. 93). »Man bemerkt ja wohl den Zuzug neuer Kräfte. Wie wäre das bei der großen Zahl von Bildhauern zu vermeiden möglich gewesen! Aber der zielbewußte Geist dieser lokalen Kunst war den fremden Einflüssen so überlegen, daß sie alsbald in ihm aufgingen.«

Hier haben wir also eine Schule recht nach dem Herzen Francks, die Schule in abstracto. Leider hat dieses Ideal mit der Wirklichkeit

wenig zu schaffen; es ist ein Traum. — Franck hat sich in Chartres eingehend die Sockel betrachtet, auch die Statuen und Tympana von ungefähr, zu den Höhen der Tonnengewölbe ist sein Blick seltener emporgeirrt. Hier hätte er z. B. an der Mitteltonne der Nordhalle folgendes wahrgenommen (ich zitiere nach meinem Notizbuch): Die beiden Reihen sitzender Figuren am Felde der Mitteltonne zeigen härteren, eckigeren Faltenstil, der mehr und mehr in's Breite geht; es ist eine deutliche Annäherung an »Paris-Amiens«. Charakteristisch ist — eine Ausnahme macht nur die unterste Gestalt des innern Streifen l. (vom Eintretenden) — das starre, horizontale Abschneiden sowohl des Mantels, wie des Rocks; gerade Linien ohne Ausklang; wo das Gewand schleppt, tritt das in Paris so häufige Motiv des Aufstülpens der Langfalten auf die Füße (so, daß ein Dreieck sich bildet) hervor. Dieselbe Stilrichtung mit wachsender Freude am winkligen Bruch, der zwischen den Knieen schwer niederhängenden Faltenmassen, an scharfem Umbruch der am Boden sich brechenden Läufe, zeigen auch die Figuren am äußeren Rande der Mitteltone, während vereinzelt die Richtung auf schönen, schlanken Linienfluß noch anklingt. Hier geht diese Richtung auf schwere Faltenplastik (die fortgeschrittensten Figuren sind an der l. Seite etwa 5, 6, 8 von unten) bereits über die Pariser Stufe (Pariser Marienportal und Verwandtes) hinaus, erst am Amienser Westportal findet man gleiches. — Doch ich kann nicht alles hier mitteilen; am Rand der linken Tonne ist die Entwicklung noch weiter zurück; nirgends erreicht sie auch an der Südhalle die Stufe, auf der wir sie eben fanden. Was dagegen an der Südhalle verblüfft, ist die Verwandtschaft mit Paris; z. B. könnte man das dritte der Figurenpaare (von unten) an der linken Seite der Mitteltonne an das Pariser Marienportal ganz wohl versetzt denken, besonders die linke Gestalt; von den Aposteln an der Tonne des rechten Portals zeigt z. B. der Petrus sehr schön den eigen steif, »parisisch« um das Knie gespannten Mantelsaum und die Pariser Faltendreiecke über den Füßen; zu vgl. auch links die vierte Figur (von unten), ihren von der Schulter herabhängenden Mantel u. a. m. — Es sei hinzugesetzt, daß der Zusammenhang mit Paris — gerade für die Südhalle — auch durch das Ikonographische dargetan wird, wie denn ja auch Mâle in seinem »L'art religieux du XIIIe siècle en France« die Chartreser Darstellungen der Tugenden und Laster von den Pariser herleitet.[7])

Die Vorstellung von der spröden Sonderexistenz der Chartreser Schule ist also ein Irrtum! es ist überflüssig über die »tieferen« Ursachen

7) Hierauf scheint Franck S. 80, Anm. 121 anzuspielen; daß er den nahen stilistischen Zusammenhang nicht sieht, tun die Zitate dar.

ihrer unberührten Jugendlichkeit sich tiefsinnigen, deutschen — allzu deutschen — Spekulationen hinzugeben, wie es Franck auf den letzten Seiten tut. Die Schule in abstracto existiert garnicht.

Dies Ergebnis ist aber von Bedeutung für die allgemeinen, uns beschäftigenden Fragen. Es führt die Vorstellung von dem Nebeneinander ganz verschiedener Strömungen auf das richtige Maß zurück; es zeigt aufs neue, wie die einander entgegenstehenden Richtungen doch in engem Kontakt sind, bemüht gleichsam, ihre Werte auszutauschen. Auf diesem Austausch beruht es, daß trotz der Sonderexistenz der einzelnen Lokalcentra etwas wie gemeinsame Entwicklung vorhanden ist. So sehen wir auch »Chartres« in seinen Mitteln plastischer werden, gleich den anderen Schulen.

Deshalb hat man aber auch das Recht, zur zeitlichen Einordnung etwelcher datumloser Werke unter Umständen datierte Werke anderer Schulen heranzuziehen, wenn man sich klar bleibt, daß es sich allerdings nur um ein »ungefähres« Ergebnis handeln kann. Man hat dies Recht sicher, wenn diese »fremden« Werke dieselbe oder eine sehr ähnliche Stilrichtung zeigen, denn das ist der Beweis, daß ein Ausgleich stattgefunden hat, oder ein scharfer Gegensatz nicht mehr besteht. So darf man z. B. für den Faltenstil der jüngsten Reimser Fassadenstatuen auf den Altar von Saint-Germer hinweisen; so darf man, muß man für die besprochenen Chartreser Statuetten auf Paris-Amiens weisen, als den wichtigsten Anhaltspunkt für ihre zeitliche Einordnung; damit tritt man weder der Schule von Chartres noch der Paris-Amienser zu nahe.

Ein ungefähres Schritthalten der Entwicklung ist aber noch nicht immer auf unmittelbare Berührung, auf lebendigschnellen Austausch des »Neuen« — von Ort zu Ort — zu erklären. Ähnliche Lösungen und Möglichkeiten lagen oft an verschiedenen Orten — in der Luft. So war in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts das Rhythmisch-Geschwungene der Pose wie ein Traumgesicht, das — im Umkreise der gotischen Bewegung — an verschiedenen Orten gleichzeitig umging, bald Hauch nur, bald täuschend Bildnis. Man sehe den Anflug des Schwungvollen schon in einigen der kleinen Reliefs am Marienportale von Notre-Dame in Paris — in Verbindung wieder mit geschwungeneren Falten. Das nimmt uns zwar nicht die Bewunderung für den Reimser, als kühnsten Erfasser — und darum Ausbreiter — des Neuen.

Etwas, das damals hier und dort — und zwar ungefähr gleichzeitig — in der Luft lag, war aber auch die stärkere Faltenplastik. Wir sehen sie in Reims bei verschiedenen Meistern aufkommen, z. B. an den Archivolten des Remigiusportals sowohl — wenn hier auch schüchterner — wie (besonders) an denen des Jüngsten Gerichts-Portales, bei

Meistern, die zu Amiens keinerlei deutlichere Beziehungen haben. Wer könnte also heute den Beweis dafür antreten wollen, daß diese Bewegung erst durch Überwirkungen von dorther in Fluß gekommen sei? Sie bedeutete vielmehr auch für die chartresisch (und laonisch) beeinflußten Reimser einen natürlichen, fast selbstverständlichen Fortschritt, zumal es sich hier oft um Statuen sehr großen Maßstabs und Wirkungen ins Weite handelte. Franck, der übrigens das Herausblühen des Reimsischen aus den Chartreser Anregungen mit einigen ganz hübschen Bemerkungen begleitet, deutet für den Beau dieu von Reims auf den von Amiens hin (S. 106). Aber diese zwei Gestalten stehen sich als Schöpfungen ganz verschiedenen Geistes in wunderbarer Geschlossenheit gegenüber, der tiefe Gegensatz der beiden Bauten ist auch in diesen zwei Figuren (zu vgl. meine Andeutungen in der Allg. Zeitung a. a. O.).

Wie für die chartresisch beeinflußten Reimser ist es aber auch für die Chartreser selbst nicht nur denkbar, sondern wahrscheinlich, daß sie — selbst ohne Einwirkungen von außen — den nämlichen Weg gegangen wären.

Sebald Weinschröter, ein Nürnberger Hofmaler Kaiser Karls IV.

Von **Albert Gümbel**, Nürnberg.

Daß an der Zusammensetzung der internationalen Künstlerschar, welche sich um den gelehrten und kunstfreundlichen zweiten Beherrscher Böhmens aus dem Luxemburger Hause, den nachmaligen deutschen König und Kaiser Karl IV., versammelt hatte, und von deren Tätigkeit noch heute die Malereien der hoch über dem Berauntale emporragenden Karlsburg glänzendes Zeugnis ablegen,[1]) auch das deutsche Element hervorragend beteiligt war, ist bekannt. Abgesehen von den uns in den Mitgliederlisten der 1348 gestifteten Prager Malerzeche[2]) entgegentretenden deutschen Namen, kennen wir auch einen deutschen Hofmaler Karls IV., den aus Straßburg stammenden Nikolaus Wurmser[3]), der im Jahre 1360, am 13. Dezember, vom Kaiser Abgabenfreiheit für seinen Hof in Morin unweit der Karlsburg erhielt.[4])

Verfasser ist nun in der glücklichen Lage, Nachricht von einem zweiten deutschen Hofmaler Karls IV., einem Nürnberger Bürger, geben zu können. In eben dem Jahre 1360, am 30. Dezember, also nur wenige Tage nach jener Gunstbezeugung für den Straßburger Meister, verleiht Karl IV. Sebolt Weinschröter, dem Maler, seinem »hofgesind«, Bürger zu Nürnberg, in Ansehung seiner nützlichen und getreuen Dienste einen Zehnten zu Röthenbach an der Schwarzach, bei Nürnberg.

[1]) Vgl. die neueste, prächtige Herausgabe dieser Gemälde in 50 Lichtdrucktafeln bei Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Prag 1896.

[2]) Pangerl-Woltmann, Das Buch der Malerzeche in Prag. Wien 1878.

[3]) Die Abstammung des Hofmalers Theoderich (Dieterich) steht nicht vollkommen fest. Doch gehörte auch er wahrscheinlich einer deutschen, in Prag schon länger ansässigen Familie an. Vgl. Woltmann a. a. O. pag. 36.

[4]) Neuwirth, a. a. O. Textband, pag. 103. Bei Huber, Regesten Karls IV. pag. 283, wo obiges Monatsdatum gegeben wird, heißt der Ort Morsie.

Die Urkunde[5]) hat folgenden Wortlaut:

Datum per copiam.[6])

Wir Karl, von gots gnaden römischer keiser, ze allen zeiten merer des reichs und künig ze Beheim, bekennen und tûn kunt offenlich mit disem brief allen den, die in sehen oder hören lesen, daz wir haben angesehen die nützen und getreuen dienst, die uns unser lieber getreuer Sebolt Weinschröter, der moler, unser hofgesind, burger ze Nüremberg, oft getan hat und noch getûn mag und sol in künftigen zeiten und haben im und Adelhaiden, seiner elichen hausfrauen, und allen iren erben verlihen und verleihen ouch von unsern keiserlichen gnaden und macht den zehend, der gelegen ist ze Rötembach an der Swartzach oberthalb Wentzelstain[7]), ze dorf und ze feld, besûcht und unbesûcht und was man von recht doselbenst zehenden sol, und den wir und das reich ze recht leihen süllen und mügen, wem wir wellen, und den[8]) hirvor verlihen hetten römischer künig Fridrichen dem Schatz, burger ze Nuremberg, von dem er uns ledig worden ist, mit rechten, redlichen sachen, idoch mit der underschaidenhait, daz der obgenant Sebolt, sein hausfrau und sein erben denselben zehent besitzen, haben und geniessen[9]) von uns und des reichs wegen zu einem rechten erblehen an alle hindernüss und süllen er und sein erben von demselben zehenden solchen gewonlichen dienst tûn in unsrer inren[10]) burg ze Nüremberg, als von alter recht und gewonheit ist davon ze tûn und ze dienen.[11]) mit urkunde diss briefs,

5) Kgl. Kreisarchiv Nürnberg. Urk. des siebenfarb. Alphabets, S. VI 99/2 No. 485.

6) Die Urkunde liegt uns nämlich nicht im Original, sondern in einer, offenbar auf Antrag eines (nicht mehr der Weinschröterschen Familie angehörigen) Besitznachfolgers, vom Landgericht des Burggrafentums Nürnberg ausgestellten und mit dem (noch anhängenden) Landgerichtssiegel beglaubigten Abschrift vom 25. September 1447 vor. Sie leidet offenbar an einigen kleinen Lesefehlern.

7) Recte Wendelstein, ein kleiner Marktflecken südöstlich von Nürnberg an der Schwarzach. Es war dieser Zehnt ein Rest jenes früher sehr ausgedehnten alten Reichsgutes um Nürnberg, dessen Verwaltung wahrscheinlich vordem den Butiglern, später den Reichslandvögten auf der Burg zu Nürnberg oblag. Er blieb nicht lange im Besitz der Weinschröterschen Familie. Schon aus dem Jahre 1400 besitzen wir eine Urkunde (Kr. Arch. Nürnberg VI 99/2 Nr. 486), in welcher Margret, des Ulrich Wechslers Witwe, diesen Reichszehnten als ein Erblehengut an Heinrich Rummel verkauft und muß es selbst zweifelhaft bleiben, ob die Verkäuferin noch in irgendwelchem persönlichen Zusammenhang mit Sebald Weinschröter steht; wahrscheinlich ist sie identisch mit der Anm. 17 genannten Vlein Weschlerin und der Anm. 21 erwähnten Gred, Ehefrau Ulrich Schirnstorfers, Käufers des Weinschröterschen Hauses.

8) Im Orig. nach »den« ein unverständliches »wir«.

9) Im Orig. »ze niessen«.

10) Im Orig. »Inrewe«.

11) Über diesen mit dem Zehnten verbundenen Dienst siehe unten.

der versigelt ist mit unser keiserlichen majestat insigel, der geben ist ze Nůremberg nach Cristus gepurt dreizehenhundirt jar darnach in dem einundsechzigstem[12]) jare an der nachsten mitwoch nach des heiligen Cristus tag (= 30. Dezember) unsrer reiche in dem fünfzehenden und des keisertums in dem sechsten jare. per d[ominum] prepositum de Ingelnheim Conr. de Meydberg.

Ditz vidimus und abschrift ist geben und versigelt mit und unter des lantgerichts des burggraftüms zů Nůremberg anhangendem insigel am montag vor s. Michels tag des erzengels (= 25. Sept.,) nach Crists gepurt vierzehenhundert und in dem sibenundvierzigisten jare. Jo. Vlmer.

Leider können wir dieser Verleihungsurkunde keine näheren Angaben über Zeit, Wesen und Schauplatz der von Sebald Weinschröter geleisteten und vom Kaiser so hoch gewürdigten Dienste entnehmen. Es liegt nahe, wiederum an die Lieblingsschöpfung des Kaisers auf böhmischem Boden, eben Burg Karlstein und dessen Kapellen zu denken. Die spärlichen uns überlieferten biographischen Daten berichten zwar nichts hiervon, schlößen aber wohl eine derartige Tätigkeit nicht aus; im Gegenteil würde sich eine solche dem Lebenswerk des Meisters, dessen Persönlichkeit und Schaffen Verfasser im übrigen eher für Nürnberg selbst in Anspruch nehmen möchte, ohne Zwang einfügen, wenn wir einer gleich zu erwähnenden Episode im Leben des Künstlers größere Bedeutung beilegen wollen.

Betrachten wir zunächst das uns zur Verfügung stehende biographische Material!

Sebolt Weinschröter dürfte einer Nürnberger Familie entstammen, in welcher künstlerische Tätigkeit schon länger heimisch gewesen zu sein scheint. Einer der frühesten uns überlieferten Künstlernamen ist der eines gewissen »Winschroter maler«[13]) der im Jahre 1311 neben Heinrich Wusto, sartor, als Bürge bei der Aufnahme des Nürnberger Neubürgers Sifrit Glaser erscheint. Er mag der Vater unseres Sebald gewesen und dieser letztere zu Nürnberg zwischen 1318 und 1328 geboren sein, wenn anders unsere Vermutung richtig ist, daß die unten geschilderte stürmische Episode in das Jünglings- oder doch das erste Mannesalter

[12]) Das ist nach unserer Zeitrechnung 1360. Die kaiserliche Kanzlei begann nämlich ihr neues Jahr mit Weihnachten, so daß der Mittwoch darnach für sie schon in das Jahr 1361 fiel.

[13]) Bürgerverzeichnis vom Jahre 1311 im K. Kreisarchiv Nürnberg. Der betreffende Eintrag lautet: Sifrit Glaser. Fid[ejussores]: Heinr[icus] Wusto sartor et Winschroter maler ante Michahel[is] Sabb. (= 25. September). Im ältesten Achtbuch der Stadt Nürnberg (gleichfalls im K. Kr. Arch.) heißt es zum Jahr 1307: a festo Penthec. ad quinque annos exclusi sunt a civitate . . frater Winschroteri et uxor sua.

des Künstlers fällt. Er beteiligte sich nämlich an dem Aufstand der Handwerker gegen den patrizischen Rat der Stadt Nürnberg[14]) im Jahre 1348 und wurde nach Niederwerfung der demokratischen Bewegung und der von Karl IV. bewerkstelligten Zurückführung des Geschlechterrates am 7. Oktober 1349 auf Lebenszeit 20 Meilen weit von der Stadt verwiesen.[15]) Daß diese Sentenz wieder zurückgenommen wurde und die Tore Nürnbergs dem Künstler sich wieder öffneten, beweist nicht nur unsere Zehntverleihung von 1360, welche Sebald Weinschröter Bürger zu Nürnberg nennt, sondern auch noch eine weitere Urkunde, welche den Meister bereits 1357 wieder in Nürnberg ansässig zeigt und vielleicht auf einen schon längeren, vorausgehenden Aufenthalt des Malers in der Heimat schließen läßt.[16]) In dem letztgenannten Jahre, am 20. Dezember, erkaufte er nämlich von Frau Gerhaws, Seybot Pfintzings Witwe, und deren Söhnen Hermann und Seybot ein Haus unter der Veste neben Christan Nadler selig, das er zuvor (vor der Verbannung?) zu Erbrecht (d. h. in Erbmiete gegen einen gewissen Zins) besessen hatte, als Eigen.[17])

[14]) Auch der Gegensatz zwischen Karl IV. und dem wittelsbachischen Hause, für welch' letzteres die Handwerker eintraten, spielte eine wichtige Rolle bei dieser Bewegung.

[15]) Lochner, Geschichte der Reichsstadt Nürnberg zur Zeit Kaiser Karl IV. Erster Teil, Beilage III. Doch liest Lochner, pag. 87, den Namen fälschlich »Sebolt Wegeschroter«. Müllner in der Urschrift seiner Annalen (im k. Kreisarchive Nürnberg), dem das gleiche, heute verschollene Achtbuch vorlag, hat »Sebald Weinschröter«. Es dürfte in der Urschrift »Weynschroter« gestanden haben.

[16]) Auch ist sein Name neben nur fünf andern (unter 110 Verbannten) im Achtbuch wieder gestrichen.

[17]) Das Haus wird auf der Rückseite sowohl des Kaufbriefes von 1357 wie der gleich zu erwähnenden Urkunde aus dem Jahre 1370 von etwas späterer Hand bezeichnet als: Vlein Weschlerin haus gelegen pey der schiltroren. Es ist offenbar kein anderes als das 1493 von Wolgemut erworbene und im Kaufbrief des genannten Jahres als die »Eckbehausung mitsambt dem hindterhauss vndter der Vesten bey der Schiltrören« beschriebene Haus. (Städt. Archiv Nürnberg. Lit. 9, fol. 171. Vgl. auch Anm. 7.)

Die Urkunde von 1357 nun selbst lautet folgendermaßen: Ich Heinr. Grozz, schultheizze und wir . . die schepfen der stat ze Nürnberg verjehen öffenlichen mit disem brif, daz für uns kom in gericht Sebolt Weinschröter, der moler, und bracht alz reht waz mit seinen salleuten, hern Vlr. Stromayer, hern Cunratz seligen sůn, hern Berhtold Tucher und hern Erkenprecht Coler, die sagten bei salmanns treu, daz derselbe Sebolt Weinschröter bracht het mit ainem salbrif, versigelt mit dez gerichtz und der stat ze Nürnberg anhangenden insigeln, daz im frau Gerhaws, hern Seybot Pfintzinges seligen witibe, Herman und Seibot, ir zwen sůn, haben recht und redlich ze kaufen geben ir aigen unter der bůrg gelegen, bei hern Cristan Nodler selig, daz vor dez selben Seboltz erbe gewest were, im und seinen erben ze haben und ze niessen zů rechtem aigen fürbaz ewiglichen und heten in dez gelobt ze wern für aigen als recht were und wurden auch die vordern salleut ir treu ledig und loz gesagt mit urteile. darnach trat dar der egen[ant] Sebolt Weinschröter und satzt daz aigen mit

Die nächste urkundliche Erwähnung bildet sodann unser kaiserlicher Gnadenbrief. Auch er deutet darauf hin, daß der Meister damals seinen dauernden Wohnsitz in Nürnberg hatte, ja es liegt dies noch ganz ausdrücklich in den Worten der Urkunde »und sullen er und sein erben von demselben zehenden solchen gewonlichen dienst tun in unsrer inren burg ze Nuremberg, als von alter recht und gewonheit ist, davon ze tůn und ze dienen«. Dem Inhaber dieses reichslehenbaren Zehnten oblag nämlich die Verpflichtung, »alle sloss und auch alles ander eisenwerg in der inneren purg ze Nüremberg, waran daz wer und auch als oft des not geschehe«[18]), machen und bessern zu lassen. Wenn wir nun auch schwerlich annehmen dürfen, daß diese Dienstleistung damals noch — in alter Zeit war es ja wohl sicher der Fall — persönlich von dem Zehntinhaber verrichtet wurde, sondern diese Bestimmung wohl dahin verstehen müssen, daß der Nutznießer des Zehnten die Kosten dieser Reparaturen im Innern des kaiserlichen Schlosses zu tragen hatte,[19]) so wäre die Verleihung an den Meister doch nicht verständlich ohne die Voraussetzung, daß er damals in Nürnberg dauernd ansässig war.

rechter sal und mit urteil in der obgen[anten] seiner dreier salleut hand, im und vern Alheiden, seiner elichen wirtine, ze treuen ze tragen und ze behalten und nicht domit ze tůn, dann daz er sie mit gesampter hant ermant nach der stat recht. und dez zů urkůnde ist im dirr brif mit urteil von gericht geben, versigelt mit unsers gerichtz und der stat ze Nůrnberg anhangenden insigeln, der geben ist an sant Thomas abent nach gots gepůrt dreuzehenhundert jar und in dem siben und fůnfzigisten jare.« (H. Germanisches Museum. Orig. Pergt. mit 2 anh. Siegeln, das erstere zerbrochen. Auf die hier benützten 3 Urkunden des Germanischen Museums hatte Herr Archivar Dr. Heerwagen daselbst die Güte, mich aufmerksam zu machen).

Die Worte von »darnach trat dar« bis »nach der stat recht« sind rein formelhaft und deuten nicht etwa auf eine geplante Entfernung des Meisters von Nürnberg hin. Wohl aber wäre es denkbar, daß dieser das Haus nicht selbst bewohnte, sondern wieder zu Erbrecht weiter verlieh.

[18]) So wird der Inhalt der Verpflichtung in der oben (Anm. 7) erwähnten Verkaufsurkunde über den Zehnten vom Jahre 1400 umschrieben. Gemeint ist wohl wirklich das Innere der Burg im Gegensatz zum äußeren Mauerwerk und dessen Eisenbeschlägen, nicht etwa eine innere Burg im Gegensatz zu einer zweiten, weiter außen gelegenen z. B. der burggräflichen Veste.

[19]) In dem Revers der Besitzer des Zehnten vom 8. November 1456 (im Kreisarchiv Nürnberg VI. 99/2 Nr. 487) gegenüber Bürgermeistern und Rat der Stadt Nürnberg, als Pflegern der Reichsveste, wird mit bezug auf diese dem Zehnten anhängige Dienstleistung gesagt: »so uns daß (nämlich daß eine Reparatur an den Schlössern und dem Eisenwerk der inneren Burg durch den Baumeister der Stadt vorgenommen worden war) von in zu wissen getan und [wir] zu zalen ermant [werden] . . .« Für den Fall, daß die Aussteller säumig wären, sollte der Rat die Macht haben, die Einkünfte aus diesem Zehnten an sich zu ziehen und sich daraus bezahlt zu machen. Dieser Ertrag war kein unbedeutender. Im Jahre 1455 wurde er sechs zehntpflichtigen Bauern gegen eine jährliche Abgabe von 5 Simra Korns (= 7,15 bayerische Schäffel zu je 222,36 l) überlassen.

Daselbst dürfte er auch, nicht allzu lange nach jener kaiserlichen Gunsterweisung, sein Leben beschlossen haben, denn in dem ersten uns erhaltenen amtlichen Verzeichnis der Nürnberger Maler vom Jahre 1363 erscheint sein Name nicht,[20]) in einer Urkunde vom 7. Sept. 1370 sodann, in welcher seine Ehefrau Adelheid das 1357 erworbene Haus an Ulrich Schirnstorfer weiter veräußert,[21]) wird er ausdrücklich als verstorben erwähnt. Von dem mutmaßlichen Erben seines Namens und seiner Kunst, Fritz Weinschröter, wird unten noch zu reden sein.

[20]) M. S. Nr. 232. Daß der nicht recht verständliche (übrigens durchstrichene) Eintrag in der genannten Malerliste »Sebolt molerine man« sich irgendwie auf unseren Meister bezieht, ist wohl nicht anzunehmen. Warum sollte sein in anderen Urkunden erscheinender voller Name nicht genannt sein?

[21]) Die Urkunde (H Germ. Museum) hat folgenden Wortlaut: Ich Heinrich Gewder, schulth[eiss] und wir . . die schepfen der stat ze Nürnberg verjehen offenlichen mit disem brief, daz für uns kom in gericht Vlrich Schirnstorfer und bracht als recht waz mit seinen salleuten hern Seytzzen Holtzschuher, hern Conr. Schürstaben und hern Fritzen Ortlieb, die sagten bei salmans treu, daz im frau Alheyde Weinschröterin het recht und redlichen ze kaufen geben ir aigen unter der půrg gelegen, zenechst am Vlr. Pfintzing, im und seinen erben ze haben und ze niessen fürbaz ewiclichen und globt in dez ze wern für aigen als recht wer. ez behůb auch dieselb Alheyde Weinschröterin ze den heiligen, als im erteilt wer, daz sie darüber weder salbrief noch salleut het noch enwest, dan neden alten salbrief, den Sebalt moler, ir wirt selig, darüber gelazzen het und het auch vormals damit nicht getan, daz sie dheinz gescheftz noch kaufs daran gehindern noch geirren möcht und wůrd auch erteilt, ob dhain ander salbrif daruber funden wurde, der solt weder kraft noch macht haben und solten auch dieselben salleut irer treu darüber ledig und los sein, und also trat dar der vorgen[ant] Vlr. Schirnstorfer und satzt daz egeschriben aigen mit rechter sal und mit urteil in seiner obgenan[ten] dreir salleut hant im und frauen Greden, seiner elichen wirtin, daz in treuen ze tragen und zu behalten und nicht damit ze tůn, danne dez sie von in ermant wurden mit gesampter hant nach der stat recht. und dez zůr urkunde ist im direr brief mit urteil von gericht geben versigelt mit dez gerichtz und der stat ze Nůrnberg anhangenden insigeln. Geben am samstag nach sant Egidientag (= 7. Sept.) von Cristus gepurt dreuzehenhundert jar und in dem sibenzigisten jare. (Orig. Pergt. mit 2 anhängenden Siegeln.) Vgl. auch Anm. 7.

Ob eine Urkunde vom Jahre 1373, nach welcher eine »Alheid Sebolt Molerin« einen Jahrtag bei St. Sebald stiftete (Abschrift im Königl. Kreisarchiv Nürnberg), dann ein Eintrag im Salbuch der Kirche U. L. Fr. vom Jahre 1442 (ebendort), in welchem eine »Sebolt malerin« genannt wird, sich auf obige Adelheid beziehen, muß zweifelhaft bleiben. Sie könnten auch mit der Ehefrau eines C. Sebolt in Zusammenhang gebracht werden, der im Meisterverzeichnis von 1363 als »Moler« genannt wird; da sie in jedem Falle ein gewisses Interesse bieten, seien sie nachstehend mitgeteilt. Die Urkunde vom 14. März 1373 hat folgenden Wortlaut: Ich Heinrich Gewder, schulth[eiss] und wir die schepfen der stat ze Nuremberg verjehen offenlich mit disem brif, das für uns kom in gericht her Hainrich Fewrer, vicarier auf s. Jacobsaltar in s. Seboltspfarr ze Nürmberg, und sprach an Seitzen Weigel und Heinrich Sachssen, vormünde (= Testamentsvollstrecker) vern Alheiten Sebolt, Molerin, selig umb einen gescheftbrief (= Testament), hetten

Überblicken wir obige biographischen Daten, so empfinden wir es als eine besonders schmerzliche Lücke, daß uns aus jenem für den Künstler und sein Schaffen offenbar wichtigsten Zeitabschnitt, aus den Jahren 1350—1357, keine Nachrichten vorliegen. Wohin hat der flüchtige Meister seine Schritte gelenkt? Unter welchen Umständen erfolgte die Berufung an den kaiserlichen Hof? Wann war es dem Künstler gegönnt, die Türme und Mauern seiner Vaterstadt wieder zu begrüßen? Unsere Quellen geben keinen Aufschluß hierüber und sind es nur Mutmaßungen, die wir aussprechen können. Diese werden zunächst an die Katastrophe vom Herbst 1349 anzuknüpfen haben. Daß die Begnadigung

sie innen von der selben Sebolt Molerin wegen, versigelt mit der stat zu Nur. anhangendem insigel, do stunde ein artikel innen, der stunde im und seiner pfründe zu nutz; dez solten sie im ein abschrift geben. und derselb artikel stunde von wort zu wort also: Ich Alheit Seboltin, burgerin zu Nürmberg, vergiehe offenlichen mit disem brief, das ich mit verdachtem mut und wolbedrachten sinnen, da ich ezwol getün mocht, ditz mein gescheft schik und schaff von wort zu wort als hernach geschriben stet: zum ersten schik ich mein gütel zu Hegendorff gelegen, daz da aigen ist, zu der messe, die Jacob Cramer leiht, davon soll man begen mein und des Sebolts jarzeit an dem sampztag nach s. Michelstag und auch herrn Bernharts seligen; so sol man kaufen 7 pfund wachs, ein pfund ze einem opferlicht und die andern sechs pfund zu den kerzen in den pfarrhof ze s. Sebolt den neun gesellen jedem zwen schilling haller, jedem vicarier zwen sh. h., dem schulmeister zwen sh. h., dem mesner einen sh. h., daz soll man jeriglichen tun; daz gütel gilt zwei sumer korns, zwei herbsthuner, zwei vasnachthüner, virzig haller zu s. Michelstag, vier kess zu pfingsten, vier kes zu wihennachten, sechzig aier zu ostern und waz da über bleibt, das sol volgen dem, der denselben altar inne hat. und da derselb artikel in dem egeschriben geseheft brief vor uns in gericht also gelesen und verhört warde, da bat der obgenant her Hainr. Fewrer zu fragen einer urteil, ob man im des icht billichen von gericht ein abschrift geben solt, wann er im und seiner pfründ zu nütz stünde, die ward im ertailt mit urkunde ditz briefes, der mit urteil von gericht geben ist, versigelt mit dez gerichtz zu Nur. anhangendem insigel. des sein zeug die ersamen mann herr Fritz Smugenhofer und herr Fritz Ortlieb. Geben am Montag vor s. Ge[r]drauts tag etc. 1373.

Demgemäß findet sich unter dem Verzeichnis der Einkünfte der St. Jacobspfründe vorgetragen:

»Item ein gut zu Hengendorff, gelegen bei dem alten perg, gilt 2 sümer korns, 8 kes, 2 herbsthüner, und 2 vasnachthüner und 40 hlr. und 60 aier und von den richt man dez Sebolts molers jartag aus als der brif über daz gut ausweist.«

Weiter unten im Verzeichnis der Jahrtage findet man:

»Item sabato post Michael. ein jartag Sebolt malers et Alheyd uxoris.«

Der Eintrag im Salbuch der Marienkirche endlich lautet: Es ist zu wissen, das ein frau, hat geheissen Sebolt malerin, hat geschickt (= vermacht) an das gotzhaus zu unser frauen vor zeiten ein metzen muhens (= Mohns) ewiger gult aus einem acker zu Poppenreut und derselb acker get zu lehen von den vom Eglofstein, die wolten sein nit gonnen und unterwunden sich des ackers für ein verfallen lehen und haben auch den acker furbass verliehen dem . . . von Poppenreut, also daz dem gotzhaus mer dann in dreissig jaren nichtz davon worden ist und auch furbas nichtz mer daraus wirt.«

des Meisters schon kurze Zeit nach dem Ausspruch der Verbannung, etwa auf Bitten des dem Künstler schon damals gewogenen Königs erfolgt sei, sodaß der wahrscheinlich schon vor Fällung des Urteils aus der Stadt Entwichene bald hätte dorthin zurückkehren können, wäre ja immerhin denkbar, da Karl in jener Urkunde vom 2. Oktober 1349, in welcher er dem neugebildeten Rat die Verfolgung der am Aufstand Beteiligten gestattete, zwar aussprach, daß die Ratsherren etwaige königliche Fürbitten ohne Gefahr unberücksichtigt lassen dürften, sich aber gleichwohl die letzte Entscheidung vorbehielt.[22]) Wahrscheinlicher aber erscheint doch der folgende Gang der Dinge, daß nämlich der Ausweisungsbefehl wenigstens einige Zeit in Kraft blieb und der Meister in der Tat, vielleicht mit Weib und Kind — denn auch die Familien der Verurteilten wurden nicht in der Stadt geduldet — das Brot der Verbannung essen mußte, daß er sodann, sei es nun in Böhmen oder wo sonst, Gelegenheit fand, die Aufmerksamkeit des Kaisers zu erregen, der den Künstler an seinen Hof zog und dessen mächtige Fürbitte ihm die Tore der Vaterstadt wieder erschloß. Wann aber erfolgte diese Rückkehr? Daß sie wahrscheinlich nicht erst 1357, sondern schon früher stattfand, haben wir oben gesehen; im übrigen sind wir auf Vermutungen angewiesen. Verfasser möchte am liebsten an jene Zeit (um 1355) denken, da Kaiser Karl IV. seinen seit 1349 gehegten Plan der Erbauung einer Kirche zu Ehren U. L. Fr. an Stelle der niedergerissenen Judenschule auf dem Markte in Nürnberg zu verwirklichen begann.

Die in den Jahren 1355—1361 errichtete Marienkirche ist recht eigentlich eine persönliche Schöpfung des kunstsinnigen und frommen Fürsten. Er fundierte die Pfründen der drei Geistlichen, gab diesen in der Person des »precentor« des Chorstifts U. L. Fr. zu Prag und dessen Chorherren, Patron und Visitatoren[23]), fand die Ansprüche des durch die Neugründung benachteiligten Pfarrers von St. Sebald ab und beschenkte die Kirche mit Reliquien, Meßgewänden und Kunstwerken.[24]) Mit Recht nennt ihn daher das Salbuch der Kirche vom Jahre 1442[25]) ein »anfang und ein rechter stifter ditz gotzhaus und capellen genant unser frauen sale«.

Daß diese Kirche neben bedeutungsvollem plastischen auch reichen malerischen Schmuck an ihren Innenwänden aufwies, ist bekannt.[26]) Wäre

[22]) Die Urkunde siehe in Chroniken der deutschen Städte Bd. III, pag. 332.

[23]) Diese enge Verbindung, in welche der Kaiser seine neue Schöpfung mit Prag und Böhmen brachte — selbst Einkünfte aus Böhmen hatte er angewiesen —, dürfte auch nach der baugeschichtlichen Seite nicht zu übersehen sein.

[24]) Murr, Beschreibung der Marienkirche oder Kaiserkapelle, Nürnbg 1804.

[25]) Im K. Kreisarchiv Nürnberg.

[26]) Essenwein, Der Bildschmuck der Liebfrauenkirche zu Nürnberg, pag. 12.

es nun nicht denkbar, daß der kaiserliche Auftrag zur Vollendung dieser Gemälde unseren Meister wieder in die Heimat zurückgeführt hätte? Sollte nicht hier an diesem, so recht bezeichnend auch »kaiserliche Kapelle« genannten Gotteshaus Gelegenheit für einen kaiserlichen Hofmaler zu jenen »nützen und getreuen Diensten« gewesen sein, welche der dankbare Herrscher 1360, also zur Zeit der ungefähren Vollendung des Baues, an seinem Diener Sebald Weinschröter lobt und belohnt?

Keine Urkunde nennt uns den Baumeister und die Steinmetzen, die hier im kaiserlichen Auftrag am Werke waren;[27]) möchte es nun wenigstens bezüglich des Malers vergönnt sein, an einen urkundlichen Namen anknüpfen zu dürfen.[28])

Zum Schlusse möchte Verfasser noch eine andere, unsern Meister berührende Frage streifen, die kunsthistorisch gleichfalls das höchste Interesse bietet; dabei kann er freilich gemäß seiner Absicht, zunächst an dem historischen Gerippe der Nürnberger Kunstgeschichte zu seinem Teile mitzubauen, nur die äußeren Zusammenhänge nach Möglichkeit erörtern.

Es wäre nämlich in hohem Grade verlockend, in Sebald Weinschröter jenen von Thode[29]) als »Meister der Przibramschen hl. Familie« bezeichneten Vermittler zwischen der älteren Prager Malerschule und der mit dem Namen Meister Bertholds verknüpften und im sog. Imhofschen Altar gipfelnden Nürnberger Kunst des ausgehenden 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts zu sehen. Freilich gestattet die zeitliche Umgrenzung einerseits der künstlerischen Tätigkeit Sebald Weinschröters und anderer-

---

[27]) Daß wir sie unter den »Lapicide« zu suchen haben, welche die erste Nürnberger Meisterliste von 1363 als solche aufführt, ist wohl zweifellos. In diesem Verzeichnis werden genannt: Syman gener Troster (1370), Meister Hanse, H[einrich] Reichenbek (1370), H[einrich] Hannbach (1370), C. Hager (1370), Ott Eberhart (1370), S. Spatzir (1370), C. Karel, F. Swentenwein, H[einrich] Stainmaizzel, H[einrich] Bheihaim parlir (1370), Albr. Arg (1370), F. Rossener (1370), Hertel (1370 mit dem Zusatz Landpütel), Raŭssenperk (1370), Merkel Schedel, (1370), Her[man] Eberhart (1370). Die letzten acht Namen sind von anderer Hand, also wohl etwas später der ursprünglichen Liste angefügt. Der Beisatz 1370 bedeutet, daß die gleichen Namen auch in der Meisterliste von 1370 wiederkehren. Hervorzuheben ist, daß jener Heinrich Beheim, Parlir, welcher später beim Bau des schönen Brunnens eine so große Rolle spielt, nicht erst 1378, wie Baader, Beiträge, I, p. 3, hat, sondern schon um 1363 auftritt.

[28]) In diesem Zusammenhang verdient vielleicht die Tatsache einige Beachtung, daß im Jahre 1370 Arnold von Seckendorf, ein von Kaiser Karl IV. wegen seiner getreuen Dienste mit manchen Gunstbezeugungen bedachter Mann (vgl. Huber, Regesten No. 1264 und 6026), einen Hermann Weinschröter für die von ihm gestiftete St. Wenzelspfründe in der neuen Marienkirche präsentierte (Regest im K. Kreisarchiv Nürnberg. Rep. 74, Nr. 66.)

[29]) Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrh. pag. 47 und 48.

seits des Beginns des selbständigen Schaffens Berthold Landauers (um 1396)[30] nur schwer eine unmittelbare Beeinflussung des jüngeren Meisters durch den älteren anzunehmen. Hier bietet nun die Persönlichkeit jenes F[ritz] Weinschröter, der in dem Meisterverzeichnis der Nürnberger Maler vom Jahre 1363 an vierter, in jenem von 1370 an erster Stelle genannt wird, die Möglichkeit einer ungezwungenen Verbindung. Wir dürfen in ihm wohl unzweifelhaft einen Schüler und den künstlerischen Erben Meister Sebalds erblicken, mögen wir ihn nun im übrigen für einen Sohn oder jüngeren Bruder des letzteren halten, die Quellen geben über diesen Punkt keinen Aufschluß. Verheiratet war er mit einer Witwe Elisabeth Klügel[31], welche ihm zwei Stiefsöhne Konrad[32] und Heinrich Klügel zubrachte, auch war sie im Besitze des halben Teiles eines Hauses an der Füll, neben Albrecht des Hewgels Haus.[33] In den Nürnberger Steuerlisten von 1392 und 1397 erscheint Fritz Weinschröter nicht mehr an der Füll, sondern im Häuserviertel »Domus Maßner« bzw. (1397) »Domus meister Apothekers« ansässig. Eben diese letztere Nachricht führt uns nun überraschenderweise auf Beziehungen zwischen ihm und Meister Berthold. Dürfen wir den Schlußfolgerungen, welche sich hierbei ergeben, trauen, so wären beide Männer nicht nur Zeit- und Kunstgenossen gewesen, sondern hätten auch in verwandtschaftlichen Beziehungen gestanden. Es wurden oben die Häuserviertel erwähnt, in welchen Fritz Weinschröter 1392 und 1397 wohnte. Da ist es nun in hohem Grade bemerkenswert, daß genau an der Stelle, wo ihn die Steuerlisten der beiden Jahre aufführen, von 1400 ab Meister Berthold erscheint.[34] In Betracht kommt

[30] Vgl. meinen Aufsatz in dieser Zeitschrift Bd. 26: Meister Berthold von Nürnberg, ein Glied der Familie Landauer.

[31] Einer Ell Weinschröterin vermacht Heinrich Grabner 1404 als seiner Muhme (=Mutterschwester) ein Leibgeding.

[32] Auch dieser Name ist in der Nürnberger Kunstgeschichte nicht unbekannt. Baader, Beiträge, II, pag. 2 und 12 erwähnt, daß ein C. Klügel 1392 mit Malen und Vergolden am schönen Brunnen beschäftigt war und 1394 die auf dem Rathaus hängenden Armbrüste mit neuen Wappenschildlein bemalte.

[33] Diesen Halbteil überließen die Eheleute am 4. April 1377 ihrem Sohne Konrad, der die Heimsteuer seiner Ehefrau Gewt im Betrage von 90 fl. darauf anwies. 1383, am 2. Februar, tat ein gleiches Heinrich Klügel, der mit Einwilligung seines Stiefvaters Fritz Weinschröters, Elisabeths, dessen Ehefrau, und Konrads, seines Bruders, seiner Ehefrau Elisabeth, Fritz Hausner Tochter, »hundert gulden sechshundert pfund haller alter werung« darauf verschrieb (Urk. im Germ. Museum).

[34] Zur Vergleichung setze ich die Namen der Nachbarn bei:

1392 C. Kötzner
Frantz Goltslaher
F. Weinschröter
F. Kamermeister

jenes von nun an lange Zeit im Besitze der Landauerschen Familie befindliche Haus gegenüber dem Predigerkloster. Die nächste Erklärung wäre wohl ein Verkauf des Weinschröterschen Hauses an Meister Berthold, dem steht aber entgegen, daß 1400 der Name Fritz Weinschröter weder auf der Sebalder[35]) noch auch der Lorenzer Stadtseite — und eben aus dem Jahre 1400 besitzen wir auch die Steuerliste für die Lorenzer Stadtviertel — vorkommt. An einen Wegzug kann man bei dem seit mindestens 27 Jahren in Nürnberg ansässigen Meister wohl auch nicht gut denken, Berthold mag jenes Haus ererbt haben und es wäre immerhin möglich, daß seine uns bekannte Ehefrau Anna eine Tochter Fritz Weinschröters war. Doch möge auf die Beweiskraft unserer archivalischen Notiz nach dieser Seite mehr oder weniger Gewicht gelegt werden, zum mindesten macht sie die Tatsache in hohem Grade wahrscheinlich, daß beide Männer in persönlichen Beziehungen standen, und wer möchte da nicht am liebsten an das Verhältnis von Meister und Schüler denken.

Das letzte Wort bei der Prüfung aller dieser Zusammenhänge kann freilich nur die stilkritische Untersuchung auf der unverrückbaren Grundlage gesicherter Werke der beiden Weinschröter einer- und Berthold Landauers andererseits sprechen. Doch fehlt es an solchen bisher gänzlich. Möge sich die Lücke einstmals schließen und auch unser Auge den stets aufsteigenden Pfad verfolgen können, den die Nürnberger Malerei von einem gleichsam noch in die Nebel der kunsthistorischen Sage zurückweichenden Schauplatz — man denke an die Schonhoferfabel — bis zu den lieblich-ernsten Gestalten der Imhofempore in der Lorenzerkirche zurückgelegt hat!

H. Kamermeister
Relicta S. Wagnerin.
1397 C. Kötzner
Eber filius suus
Hans Tumernicht
F. Weinschröter
H. Camermeyster
F. Camermeyster
S. Wagnerin.
1400 C. Kötzner
Hanns Staffelstein
Ber[told] Maler
F. Kamermeyster
Relicta S. Wagnerin.

35) Nur eine »Hanns Weinschröterin« wird 1400 auf der Sebalder Seite genannt.

Tintoretto.

Kritische Studien über des Meisters Werke.

Von **Henry Thode.**

(Fortsetzung.)[1]

G. Die Bilder in den Scuolen.

Der Verherrlichung zweier Scuole, der Scuole von S. Marco und S. Rocco, hat die große Kunst Tintorettos gedient. Die erstere ist seiner Schöpfungen beraubt worden, der zweiten hat ein seltenes Geschick ihren gesamten künstlerischen Schmuck erhalten. Was der Meister sonst für Genossenschaften gemalt, beschränkt sich auf wenige einzelne Bilder.

I. Die Scuola di San Rocco.

Auf die künstlerische Bedeutung, welche der Zyklus von Gemälden, den Tintoretto in den drei Hauptsälen dieser Brüderschaft ausgeführt hat, einzugehen, ist hier nicht der Ort. In meiner Monographie habe ich die entscheidenden Tatsachen, welche jene gewaltige Schöpfung uns zugleich als das umfassendste tiefste Bekenntnis seines Genies und als den Abschluß aller malerischen Bestrebungen der Renaissance erscheinen lassen, hervorzuheben versucht. Hier handelt es sich, wie in allen anderen Fällen, so schwer eine solche Beschränkung auch fallen mag, zunächst nur um ein kritisches Verzeichnis, dem sich aber eine Erörterung über den mir erst neuerdings aufgegangenen geistigen Zusammenhang der im oberen Saal angebrachten Gemälde anschließen wird. Eine gewissenhafte Untersuchung der Akten der Scuola, denen eine genauere Bestimmung der Entstehungszeit der einzelnen Bilder entnommen werden dürfte, hat noch nicht stattgefunden. Meine Absicht, dieser Aufgabe mich im vergangenen Jahre zu unterziehen, wurde durch andere Verpflichtungen vereitelt, und ich sah mich genötigt, die Nachforschungen, die sich auch auf die übrigen Scuole, für die der Meister gearbeitet, erstrecken sollten, aufzuschieben. Wohl dürfte auch hier die Hoffnung,

[1] s. Band XXIII S. 427, Band XXIV S. 7 und S. 426.

daß wir Forschungen Gustav Ludwigs umfänglichen Aufschluß verdanken werden, keine eitle sein. Was sich bis jetzt sagen läßt, ist folgendes:

Durch die Bezeichnung gesichert ist die Entstehung der großen Kreuzigung im sogenannten »Albergo« im Jahre 1565. Wollten wir Ridolfi glauben, so wäre die Ausführung der Deckengemälde in demselben Raume zeitlich vorangegangen und zwar »um 1560«. Diese Meinung hat sich dann weiter fortgeerbt. Nun widerspricht ihr aber eine Mitteilung Vasaris, der ja im Mai 1566 selbst in Venedig gewesen ist. Er sagt: e non ha molto che, avendo egli (Tint.) fatto nella scuola di San Rocco a olio in un gran quadro di tela la Passione di Cristo, si risolverono gli uomini di quella Compagnia di fare di sopra dipignere nel palco qualche cosa magnifica usw. Es folgt die Erzählung von der Konkurrenz, an welcher »Josef Salviati, Federico Zucchero, che allora era in Vinezia, Paolo da Verona ed Jacopo Tintoretto« teilnahmen, und weiter die Beschreibung der Deckenbilder. Danach wären diese also gleich nach der Kreuzigung, d. h. 1565 und 1566 entstanden. Vasaris Angabe verdient Berücksichtigung, denn er wird vermutlich von dem Vorgang selbst in Venedig oder durch seinen Bekannten Federigo Zuccaro, der im Herbst 1565 in Florenz war, gehört haben, und an der Tatsache jener Konkurrenz dürfte nicht zu zweifeln sein. 1560 und wohl auch 1561 hielt sich Federigo in Rom auf, wo er Fresken im Palazettò des Belvederegartens ausführte. Später — wann wissen wir nicht genau — ist er nach Venedig gegangen, wo er die Kapelle der Grimani in S. Francesco della Vigna mit Fresken und einem Altargemälde (gleichfalls al fresco, in sehr zerstörtem Zustande noch erhalten), das 1564 entstand, ausschmückte. Dort hatte Battista Franco zu malen begonnen, welcher 1561 durch den Tod abgerufen wurde. Federigo fiel die Vollendung zu. Wir dürfen annehmen, da das Altarbild 1564 entstand, daß die Fresken etwa 1563 ausgeführt wurden. Im September 1565 ist Federigo wieder in Florenz nachzuweisen.

Der andere Konkurrent Giuseppe della Porta, genannt Salviati, ist während der Jahre 1563 bis 1565 in Rom gewesen. Vasari bringt über seine Berufung zwei Mitteilungen. Im Leben des Salviati (VII, 46) sagt er, der Kardinal Emulio habe ihn nach dem Tode des Francesco Salviati (11. November 1563) nach Rom kommen lassen, damit er dessen Stelle bei der Ausmalung der Sala dei Re im Vatikan einnehme. Nach der Schilderung im Leben des Taddeo Zuccaro aber sieht es so aus, als sei Giuseppe bald nach einem Briefwechsel des Kardinals mit Vasari (September 1561), also schon 1562, in Rom beschäftigt worden. Zurückgekehrt wäre Giuseppe nach Venedig infolge des Todes Pius' IV. (5. Dezember 1565).

Die Frage: wann befanden sich Federigo Zuccaro und Giuseppe Porta zu gleicher Zeit in Venedig? ist, wie man sieht, nicht sicher zu beantworten, da Vasaris Angaben nicht genau genug sind. Es scheint aber nur das Jahr 1562 denkbar zu sein. Aber — wie oft — hat Vasari, als er schrieb: Giuseppe sei nach dem Tode des Papstes zurückgekehrt vielleicht nur eine plausible, aber willkürliche Zeitbestimmung gebracht, und hat in der Tat der Maler schon früher Rom verlassen. Hierfür würde sprechen, daß er in jener Sala dei Re bloß zwei Fresken ausgeführt hat und noch dazu das eine nicht ganz. Dies läßt doch auf einen ziemlich kurzen Aufenthalt schließen, ja man möchte vermuten, daß eine eintretende Bevorzugung Taddeo Zuccaris (Vasari VII. 94) ihn veranlaßte, seine Arbeit aufzugeben. Taddeo aber war noch zu Lebzeiten Pius' IV. als Mitarbeiter in die Sala dei Re eingetreten.

So scheint es mir denn die Wahrscheinlichkeit für sich zu haben, daß jene Konkurrenz für die Deckengemälde des Albergo in dem Jahre 1565 stattgefunden hat, und daß wir Vasari Glauben schenken dürfen. Die Ausschmückung des Raumes mit dem großen Gemälde der Kreuzigung wird eine Neugestaltung der Decke haben notwendig erscheinen lassen, und es ist nicht unbegreiflich, daß man Künstler zum Wettbewerb mit aufforderte, die sich gerade in dieser Art dekorativer Kunst, welche Tintoretto noch fern zu liegen schien, schon ausgezeichnet hatten, wie Veronese, Zuccaro und Giuseppe Porta, der sich an den Malereien in der Libreria mitbeteiligt hatte (seit 1556) und der dann bald darauf die Aufgabe zugewiesen erhielt, die Deckenmalereien in der Sala vor dem Collegio im Dogenpalast auszuführen (vollendet 1567 im Juli). — Die Angabe Ridolfis: »um 1560«, die ja sehr unbestimmt ist, erklärt sich nach meiner Meinung daraus, daß er annahm, wie gewöhnlich habe man auch in diesem Falle die Ausschmückung des Saales mit der Decke begonnen. Da ihre Ausführung, sowie die der Kreuzigung doch längere Zeit in Anspruch genommen haben muß, kam er auf eine ungefähre Datierung des Beginnes der Arbeiten im Anfange der sechziger Jahre.

Es ist bekannt, wie Tintoretto den Sieg über die Mitbewerber davontrug. Statt einen Karton, wie diese anzufertigen, vollendete er sogleich das Mittelgemälde in Farben und brachte es an Ort und Stelle. Als die Besteller sich hierüber beschwerten, erwiderte er: »dies sei seine Art zu zeichnen, anders wisse er es nicht zu machen, und so sollten Zeichnungen und Modelle für ein Werk sein, damit niemand getäuscht werde. Wollten sie ihm aber die für das Gemälde aufgewendete Mühe nicht vergüten, so schenke er es ihnen.« Darauf hin erhielt er den Auftrag, auch die anderen Deckenbilder zu malen. 1566 wird er Confratello der Scuola und die Ausschmückung des Albergo gewinnt wohl bald

ihren Abschluß durch die Gemälde an der Eingangswand: Christus vor Pilatus, Kreuztragung und Ecce homo, die mit 131 Dukaten bezahlt worden sind (in welche Summe auch die Kosten der »Doratura« mit einbeschlossen waren).

1567, wie es scheint, beginnt die Tätigkeit in der großen angrenzenden Sala des oberen Stockwerkes und zwar an den Deckenbildern. 1570 ist eine Zahlung für die »quadri in sala« verzeichnet. Doch dürfte die Arbeit nicht sehr vonstatten gegangen sein, was sich daraus erklären würde, daß im Anfang der siebziger Jahre der Meister die großen Gemälde für die Sala dello Scrutinio im Dogenpalast: die Schlacht bei Lepanto und das jüngste Gericht auszuführen hatte, und daß von 1574 an ihn die Deckenmalereien dort in der Sala delle quattro porte beschäftigten, von allen sonstigen Gemälden (darunter auch die Kartons für die Geschichte der Susanna in S. Marco 1576) abgesehen.

Offenbar nun hat die Hülfe, welche der heilige Rochus zu Zeiten einer großen Pest 1576 gewährte, die Brüderschaft veranlaßt, dem gesteigerten Kultus des Heiligen durch eine reichere Ausschmückung der Scuola zu entsprechen. Man hat mit Tintoretto beraten, und dieser reicht am 27. November 1577 eine (zuerst von Zabeo in seinem Elogio di T. 1814 bekannt gegebene) Bittschrift ein. Aus dieser geht hervor, daß bis dahin bloß die Malereien der »spazi angolari«, d. h. die drei großen Mittelbilder der Decke (ob auch die acht kleinen viereckigen Chiaroscuri?) beendigt waren. Er erhält 200 Dukaten für dieselben und verspricht nun, auf seine Kosten die Deckengemälde zu vollenden, zehn Wandgemälde und das Altarbild zu machen, sowie die Bilder, die noch für die Kirche gewünscht werden sollten, und verpflichtet sich, jährlich zum Rochusfeste drei große Gemälde zu liefern, falls ihm eine lebenslängliche jährliche Provision von 100 Dukaten gewährt würde. Dieses Anerbieten wird angenommen und am 3. Dezember 1577 erhält er die erste Provisionszahlung von 100 Dukaten, die ihm fortan, wie nachzuweisen ist, bis an sein Lebensende ausgezahlt ward. Ridolfi, der einige unrichtige Angaben hierüber bringt, weiß zu erzählen, daß Tintoretto danach gestrebt habe, möglichst bald die Verpflichtung loszuwerden.

Als Borghini 1584 seinen Riposo veröffentlichte, waren bereits alle zehn Wandbilder des oberen Saales und die Deckengemälde vollendet. Von den Bildern im unteren großen Saale erwähnt er nur: die Anbetung der Könige, fügt aber freilich hinzu: »und zahlreiche andere Figuren«. — Nehmen wir an, daß Tintoretto den Vertrag eingehalten, so wäre bis zum Jahre 1584 alles vollendet gewesen, bis auf das Altarwerk und die Heimsuchung an der Treppenwand.

Jedenfalls also dürfen wir sagen: von 1577 bis 1584 entstehen die

ovalen (und sicherlich auch die kleinen viereckigen) Deckenbilder, sowie alle Wandbilder des oberen Saales, ferner auch einzelne (wenn nicht alle) Wandbilder der unteren Sala. Vielleicht ist er mit diesen aber noch bis 1588 beschäftigt. In diesem Jahre malt er als Abschluß des Ganzen das Gemälde für den von Francesco di Bernardina errichteten Altar, und nach einer (auch dieses Altarbild betreffenden) Zahlung das Bild an der Treppenwand (sopra la porta della scala), d. h. die Heimsuchung.

I. Die Bilder im Albergo.

a. Die Wandbilder.

189. Die große Kreuzigung. Bezeichnet 1565 Tempore magnifici domini Hieronymi Rotae et collegarum Jacobus Tinctorectus faciebat. Das Bild wurde zuerst in drei Blättern 1589 (Venetiis Donati Rascichotti formis) von Agostino Carracci gestochen, dessen Platte nach Boschini von Daniel Nys gekauft, vergoldet und nach den Niederlanden gebracht wurde, dann von Aegidius Sadeler, auch von Elias Hainzelmann (lebte 1640 bis 1691) und 1741 als Clairobscur von J. B. Jackson (Richardo Boyle conti de Burlington gewidmet). In Schleißheim befindet sich eine geistreiche Variante der Komposition, skizzenhaft in einer Art Chiaroscuro gehalten (No. 997). Man könnte hier an eine erste Studie von des Meisters Hand glauben. Der Gekreuzigte ist mehr in den Mittelgrund gebracht, neben ihm steht, die Arme nach ihm ausbreitend, Magdalena. Die Gruppe der Frauen vorne ist etwas anders gegeben, Johannes ringt knieend die Hände. Rechts die Annagelung des einen Schächers an das Kreuz in ähnlicher räumlicher Anordnung, aber die Schergen in etwas monotonen, gleichartigen Bewegungen. Die Aufrichtung des Kreuzes links geschieht in umgekehrter Bewegung, nämlich so, daß es nach der linken oberen Ecke des Bildes zu gerichtet ist, was eine störende Durchschneidung der Komposition bewirkt. Links und rechts vorne, allzu symmetrisch angeordnet, je drei Reiter. Die würfelnden Soldaten erscheinen in der Mitte hinten rechts. Die Himmelsfarbe ist schwarz.

190. Christus vor Pilatus. Ist von Andrea Zucchi für des Lovisa »il gran teatro delle Pitture e Prospettive di Venezia« (1720) gestochen worden. (Abb. in meiner Mon. 31, 32). Eine der unvergleichlichsten Schöpfungen des Meisters.

191. Die Kreuztragung. Das Bild hat sehr gelitten, und ist nur noch ein Schatten von dem, was es einst war. (Abb. 33 in meiner Mon.).

192. Ecce homo. Über der Türe. (Abb. 34 in meiner Mon.).

193. 194. Je ein Prophet (?) in einer Muschelnische stehend, zwischen den Fenstern,

b. Die Deckenbilder.

Die Decke zeigt in der Mitte ein größeres Rundbild: Glorie des hl. Rochus, umgeben von vier kleineren Zwickelbildern und Seraphimköpfen. In dem einschließenden Rahmen sind je drei längliche Felder: das mittelste oval, die beiden anderen viereckig mit Abrundungen, und an den Ecken befindet sich je ein rundes Feld, welches einen Putto zeigt. Unter der Decke an den Wänden ein Fries: Putten mit Fruchtkränzen.

In den zwölf länglichen Feldern sind drei Männer und 9 Frauen dargestellt, alle mit Nimben geschmückt. Unter diesen Figuren sind fünf deutlich als Repräsentationen der Hauptscuole von Venedig zu erkennen, wie denn ja schon Vasari dies allgemein bemerkt, und zwar in den drei Feldern über der Kreuzigungswand und in den Mittelstücken über der rechten und linken Wand. Die anderen Gestalten sind nicht leicht zu deuten. Ruskin begnügt sich mit der Gesamtangabe: »allegorische Figuren«.

195. Mittelbild: Gottvater senkt sich zu dem hl. Rochus herab, der von einem Kranz von Engeln umgeben ist. In den Ecken vier Seraphimköpfe.

Die länglichen Rahmenbilder.

Über der Wand mit der Kreuzigung:

196. Mittelstück: Eine Frau vor Lorbeerzweigen umfaßt mit ihren Armen links einen graubärtigen, rechts zwei jüngere Männer. Offenbar Allegorie der Scuola della Misericordia.

197. Links: der liegende hl. Markus. Gemeint ist die Scuola di S. Marco.

198. Rechts: der liegende Johannes Ev. Die Scuola di S. Giovanni Evangelista.

Über der linken Wand:

199. Mittelstück: liegende Frau mit zwei Kindern, offenbar Scuola della Carità. Hat durch Leinwandrisse gelitten.

200. Links: auf sie zuschwebende Frau mit ausgestreckten Armen.

201. Rechts: liegende Frau, ein Buch vor sich.

Über der rechten Wand:

202. Mittelstück: jugendlicher Krieger in Stahlharnisch. Offenbar Repräsentation der Scuola di S. Teodoro.

203. Links: liegende Frau, einen Kelch haltend.

204. Rechts: sitzende Frau, vor der eine Wolke schwebt.

Über der Eingangswand:

205. Mittelstück: sitzende, mit Rosen gekränzte Frau, in der Hand Kränze (aus Schilf?) haltend, von Seraphim umschwebt, vor Glorienschein und angebetet von den zwei folgenden Figuren:

206. Links: schwebende anbetende Frau.
207. Rechts: schwebende anbetende Frau.

Sieben weibliche Figuren also fordern noch ihre Deutung. Da es sich nicht um Heilige, sondern um Allegorien handelt, liegt es nahe, an die sieben Tugenden zu denken. Aber nur eine: jene mit dem Kelch, ließe sich ungezwungen als »Glaube« auffassen, die anderen sind doch zu unbestimmt gelassen, als dass jene Interpretation möglich wäre. Oder aber, man könnte die sieben Werke der Barmherzigkeit, die von den Scuole gepflegt wurden, sich hier personifiziert denken. Auch dies ist aus dem gleichen Grunde nicht denkbar. Man wird demnach auf die Siebenzahl kein Gewicht legen dürfen, vielmehr betonen müssen, daß die bekränzte Frau (No. 205), wie sie einen Ehrenplatz in der Mitte der einen Seite hat, auch in der Darstellungsweise besonders ausgezeichnet erscheint. Die beiden Frauen neben ihr verehren sie. Die h. Jungfrau, wie Soravia will, kann nicht gemeint sein. An Venezia zu denken, die von Tintoretto im großen Ratssaal ja umgeben von verehrenden göttlichen Frauen, den Kranz in der Hand, dargestellt war, verbietet die alle Herrscherinsignien vermeidende Charakteristik der Erscheinung. Ist sie die Repräsentation der Scuola di S. Rocco, die hier noch besonders erscheint, wenn auch der Heilige selbst seine Verherrlichung schon in dem Mittelbilde erhalten hat? Und dürfen wir die drei Kränze auf die von der Genossenschaft gepflegten Tugenden beziehen? An der Scuola della Carità, wie wir bei Sansovino lesen, bezeichnete eine Inschrift von 1566 diese Tugenden einmal als: Caritas, Amor und Humanitas, das andere Mal als Caritas, Amor und Pietas. Bedenklich bei diesem Erklärungsversuch machen nur die zur Seite schwebenden anbetenden Frauen und veranlassen, den allegorischen Begriff höher zu fassen, etwa als Humanitas oder Pietas selbst.

Die Rundbilder in den Ecken:

208—211 enthalten je einen Putto. Der eine, links von der Kreuzigung, ist bekränzt und liegend dargestellt, der zweite, rechts, sitzt, eine Sichel in der Hand, der dritte, links vorn, eilt davon, der vierte, rechts, ist in schreitender Bewegung.

Der Fries darunter:

212. enthält die Wappen der sechs Scuole und Putten mit Fruchtkränzen.

II. Die Bilder im großen oberen Saale.

a) Die Deckenbilder.

Es sind im Ganzen 21. Drei große in der Mitte der Decke aufeinanderfolgende viereckige Felder bilden die Mittelpunkte für die An-

ordnung der anderen. Letztere sind mittelgroße ovale oder kleine viereckige mit ausgebogenen Seiten. Die ovalen flankieren die Seiten der großen Mittelfelder, die kleinen viereckigen sind daneben in die Ecken gesetzt. So ergeben sich also drei große viereckige Gemälde, zehn ovale und acht kleine viereckige.

Die großen Gemälde:

213. Moses schlägt Wasser aus dem Felsen. Das erste, von der dem Altar gegenüberliegenden Seite aus gerechnet. (Abb. 69 in meiner Mon.)

214. Das Wunder der ehernen Schlange. In der Mitte der Decke. Das größte der Bilder. (Abb. 68 in meiner Mon.)

215. Die Mannalese. An der Altarseite. Gestochen von Andrea Zucchi († 1740). (Abb. 70 in meiner Mon.)

Die ovalen Bilder. In der Mitte:

216. Der Sündenfall. Das erste Bild, von der Seite dem Altar gegenüber aus gerechnet. (Abb. 67 in meiner Mon.)

217. Jonas im Wallfischrachen. Zwischen »Moses schlägt Wasser aus Felsen« und »Eherner Schlange«.

218. Die Opferung Isaaks. Zwischen »Eherner Schlange« und »Mannalese«.

(219.) Das Passahfest der Juden. Scheint mir nicht von Tintoretto.

Auf der linken Seite in gleicher Richtung gezählt:

220. Gottvater erscheint Moses. Links neben »Moses schlägt Wasser aus Felsen«. Ruskin: Gottvater erscheint Elias?

221. Vision Ezechiels von der Erweckung der Toten. Links neben »Eherne Schlange .

222. Ein Engel erscheint Elias und bringt ihm Speise und Trank (so Boschini). Links neben »Mannalese«.

Auf der rechten Seite:

223. Moses' Durchgang durchs rote Meer der Feuersäule folgend. Rechts von »Moses schlägt Wasser aus dem Felsen«.

224. Jakobs Himmelsleiter. Rechts neben »Eherne Schlange«.

225. Elisa verteilt Brote. Rechts von »Mannalese«.

Die kleinen viereckigen Felder in Chiaroscuro.

Auf der linken Seite:

226. Die drei Jünglinge im feurigen Ofen. Links neben »Sündenfall« (216).

227. Simson, der die Philister erschlagen, trinkt Wasser aus dem Eselskinnbacken. Links neben Jonas (217).

228. Daniel in der Löwengrube. Links neben »Opfer Isaaks«.

Wunder der Brote
Lazarus Erweckung
Himmelfahrt
Heilung des Gichtbrüchigen
Versuchung
Abendmahl
Gethsemane
Auferstehung
Taufe
Geburt Christi
Melchi-sedek
Passahfest
Jeremias Vision
Engel speist den Elias
Moses Mannalese
Elisa speist das Volk
Daniel vom Engel gespeist
Opfer Isaacs
Elias Himmel-fahrt
Hesekiels Vision
Moses Erhöhung der ehernen Schlange
Jakobs Vision
Sim-son
Jonas vom Walfisch ausgespieen
Samuel salbt Saul
Ver-heissung an Moses
Moses schlägt Wasser aus Felsen
Durch-gang durch rothes Meer
3 Jünglinge im Ofen
Adam und Eva
Findung Moses

220. Melchisedek und Abraham. Links neben Passahfest (No. 219).

Auf der rechten Seite:

230. Findung Mosis. Rechts neben »Sündenfall« (216).
231. Samuel salbt Saul. Rechts neben Jonas (217).
232. Himmelfahrt des Elias. Rechts neben »Opfer Isaaks« (218).
233. Des Jeremias Vision der verhungernden Juden. So und nicht als Vision des Hesekiel von den niedergemetzelten Juden deute ich diese Szene, aus später anzuführenden Gründen. Rechts neben dem Passahfest (219).

b) Die Wandgemälde.

An der linken Wand: von der Wand gegenüber dem Altar aus gezählt.

234. Die Anbetung der Hirten. Gestochen von Carl Saccus (Füssli). (Abb. 80 in meiner Mon.) Hat in den Farben gelitten.
235. Die Taufe Christi. (Abb. 82 in meiner Mon.) Das Bild hat sehr gelitten.
236. Die Auferstehung Christi. Gestochen von Aegidius Sadeler. (Abb. 91 in meiner Mon.) Wirkt jetzt sehr schwer und trübe.
237. Das Gebet in Gethsemane. (Abb. 90 in meiner Mon.) Sehr nachgedunkelt.
238. Das Abendmahl. (Abb. 89 in meiner Mon.) Gestochen von Andrea Zucchi, fälschlich benannt: Reicher Mann und armer Lazarus. Das Blau der Gewänder hat sich verändert und ist stumpf geworden.

An der rechten Wand:

239. Die Versuchung Christi. (Abb. 83 in meiner Mon.)
240. Das Wunder am Teiche von Bethesda. (Abb. 85 in meiner Mon.) Hat sehr in den Farben gelitten.
241. Die Himmelfahrt Christi. (Abb. 92 in meiner Mon.)
242. Die Auferweckung Lazari. (Abb. 86 in meiner Mon.)
243. Das Wunder der Brotvermehrung. Gestochen von Lukas Kilian. (Abb. 84 in meiner Mon.)

An der Fensterwand dem Altar gegenüber:

244. Der hl. Sebastian.
245. Der hl. Rochus als Schutzpatron gegen die Pest.
246. Über den Fenstergiebeln liegende Figuren, grau in grau.

Endlich auf dem Altare:

247. Der hl. Rochus erscheint, von Engeln umgeben, Kranken, einem Venezianischen General und dem Kardinal Britannico, den der Heilige, als seinen Wirt in Rom, durch ein seiner

Stirne eingeprägtes Kreuzeszeichen vor der Pest schützte. Das Bild ist sehr nachgedunkelt (übermalt?).

Die meisten Besucher der Scuola di S. Rocco, ihre Aufmerksamkeit auf die wenigen besser beleuchteten Gemälde beschränkend, der Decke nur einen flüchtigen, oberflächlichen Blick schenkend, durcheilen diesen Saal, um so bald als möglich zu der Kreuzigung, dem einzigen, der Beachtung wirklich empfohlenen Gemälde zu gelangen. Und den Wenigen, die sich, etwa durch Ruskin veranlaßt, um eine deutlichere Anschauung der Hauptbilder bemühen, ermangelt doch die Geduld, auch die Einzelheiten der Deckenausschmückung zu prüfen. So konnte es geschehen, — und selbst mir bei der Abfassung meiner Monographie fehlte es noch an der genügenden Vertiefung in jedes Detail —, daß bis jetzt seit den Zeiten, da dieses gewaltige Werk ausgeführt ward, niemand darauf aufmerksam geworden ist, wie die gesamte Ausschmückung des Raumes einer großartigen und neuen originellen Konzeption des Zusammenhanges christlicher Vorstellungen verdankt wird. Wohl darf ich an dem, was ich früher schrieb, festhalten: »wie in der Sixtinischen Kapelle, sollte auch hier das Erlösungswerk in seinem ganzen Zusammenhange veranschaulicht werden; das Leben Christi und Mariä in einzelnen großen Leinwandbildern, an der Decke des oberen Saales aber die für Christi Leben und Wirken vorbildlichen, von Gottes Fürsorge für das erwählte Volk zeugenden Geschichten des Alten Testaments (mit der Hauptgestalt des Moses)« — aber bei diesem Allgemeinen darf man nicht stehen bleiben.

Die auffallende Auswahl der Szenen aus Christi Leben, aber auch deren eigentümliche Anordnung: die Auferstehung zwischen Taufe und Gethsemane, die Himmelfahrt zwischen Lazari Auferweckung und Teich von Bethesda, bewog mich, nach einer Erklärung zu suchen, und diese ergab sich erst, als mir die Beziehung der einzelnen Wandbilder zu den in ihrer Nähe befindlichen Deckengemälden deutlich ward. Letztere gewannen nun eine hohe Bedeutung für das Verständnis: in ihnen mußten die grundlegenden Ideen des Ganzen zu entdecken sein, und es war vorauszusetzen, daß im besonderen die drei großen Darstellungen an der Decke sie enthielten und gleichsam die Themata der gesamten künstlerischen Darlegung offenbarten. Blieb auch die Wahl des Helden Moses, als des typischen alttestamentarischen Vorbildes Christi bedeutungsvoll, so fiel doch jetzt bei der Betrachtung ein stärkeres Gewicht auf die Taten, die Moses hier vor unseren Augen verrichtet.

Drei Wunder sind es: die Erschließung des Wassers aus dem Felsen, die Errichtung der ehernen Schlange und der Mannaregen — Wunder der

Errettung der Menschheit von dem Tode: die Tränkung der Dürstenden, die Heilung der Verwundeten und die Speisung der Hungernden. Der in Elend und Not verkommenden Menschheit sich erbarmend das Eingreifen Gottes, das Sichbetätigen der erlösenden Kraft göttlichen Mitleides! Wie könnte es zweifelhaft sein, daß hierin ein erhabener Hinweis auf die Pflichten und Aufgaben eben gerade der Scuola, der Brüderschaft, die wie alle anderen den Werken der Barmherzigkeit: der Unterstützung der Armen und der Pflege der Kranken lebte, gegeben ward und daß durch die zentrale Anbringung der vom Schlangenbiß Geheilten die besondere Wirksamkeit des Schutzheiligen, des Patrons gegen die Pest, gefeiert werden sollte! Von realen festen Tatsachen des Lebens also, von der Tätigkeit und dem Wesen der Scuola geht der schaffende Künstler aus und verherrlicht sie in den Gleichnissen der großen vorbildlichen Geschehnisse der hl. Geschichte. Aber von dieser natürlich gegegebenen, festen Grundlage erhebt er sich zur allumfassenden Schilderung des christlichen Mysteriums, wie es das irdische Dasein durchdringt und verklärt!

Unter Hunger, Durst und Krankheit wird alle Not und alles Leiden der Welt überhaupt in gedrängter Vorstellung zusammengefaßt. Das äußerlich Physische verdeutlicht zugleich das Innerliche: Geistige und Seelische. Die Befreiung von leiblichen Gebrechen veranschaulicht uns die Erlösung von dem Zwange seelischer Notdurft. Alles leibliche und geistige Leiden aber ist nur eine Folge unserer Sündhaftigkeit, die volle Befreiung von Leiden kann daher nur durch die Tilgung der Sünde selbst gewonnen werden. So bauen sich gleichsam drei Reiche über einander auf: die irdische, im Geiste göttlicher Liebe sich vollziehende Wirksamkeit der Brüderschaft, die auf Stillung des Elendes bedacht ist, das Wunderwirken Gottes vermittelst erwählter alttestamentarischer Männer, welches die leibliche Not des erwählten Volkes stillt (Deckenbilder), und die der Menschheit in Christus gespendete Kraft, die von der Sünde selbst erlöst (Wandbilder).

Der Zusammenfassung der leiblichen Not in den drei Erscheinungen: Hunger, Durst und Krankheit entspricht nun aber die Vorstellung der drei Segensgaben, welche das Leiden heben: Brot, Wasser und Heilmittel. In ihnen gewahrt der Künstler die anschaulichen Symbole des Erlösungswerkes. Die von der Sünde reinigende Kraft des Wassers offenbart sich in dem Sakrament der Taufe, in der wir die Wiedergeburt erlangen, diejenige des Brotes in der eucharistischen Spende des Abendmahles, durch welche wir Christi selbst teilhaft werden. So zu Siegern über die Sinnlichkeit geworden, werden wir auch zu Herrschern über den Tod. Von der Krankheit dieses Daseins geheilt, gewinnen wir mit dem auferstehenden

Christus ein ewiges Leben. Die Tatsachen unserer Heiligung schon auf Erden durch die beiden Sakramente gewinnt derart in der Gewißheit eines seligen Jenseits ihre Besiegelung.

Dies die behandelten Ideen und ihr Zusammenhang, dies der geistige Gehalt des großen Werkes, das demnach auch in drei Gruppen von Darstellungen zerfällt. Die eine veranschaulicht die Wunderspende des Lebenswassers, die andere die des Lebensbrotes — beide schließen die Heilung von der Krankheit des Lebens im Siege über den Tod, in welchem der Gedanke der Erlösung gipfelt, an bedeutsamster Stelle in ihrer Mitte, d. h. in der Mitte des Saales, ein.

Ehe wir an eine Deutung des Einzelnen von dem so gewonnenen Gesichtspunkt aus gehen, ist aber noch hervorzuheben, daß auch die Verteilung der Bilder aus dem Leben Christi auf die beiden Wände aus einer bestimmten Anschauung heraus gewonnen sein dürfte. So scheinen die je zwei äußersten Bilder an einer und derselben Wand gedanklich in Beziehung zu einander gesetzt zu sein. Einerseits wird der Spende irdischer Nahrung an das Christuskind durch die Hirten die Spende himmlischen Brotes durch Christus an die Jünger beim Abendmahl gegenübergestellt, andrerseits die Zurückweisung der vom Versucher geforderten Wundertat der Verwandlung der Steine in Brot in Vergleich gesetzt mit der wunderbaren Vermehrung der Brote. Und weiter dürfen wir eine Relation zwischen den das Mittelbild einschließenden Darstellungen auf jeder Wand gewahren. Der Taufe als der göttlichen Weihe Christi zum Erdenleben entspricht die Überreichung des Kelches in Gethsemane als Weihe zum erlösenden Tode, und auf der anderen Seite wird das Wunder der Auferstehung des Lazarus vom Tode mit dem Wunder der Krankenaufrichtung am Teiche von Bethesda in Parallele gesetzt. Bei den Mittelbildern: Auferstehung und Himmelfahrt wird die Beziehung zwischen der einen und der anderen Wand hergestellt.

Fassen wir nun die einzelnen Gruppen ins Auge.

Als Vorwort gleichsam zu betrachten ist der Sündenfall an der Decke. Der Genuß des Apfels bringt die Sünde in die Welt: die irdische Nahrung erscheint hier zum Sinnengenuß entweiht. Mit dieser Verdeutlichung der Erlösungsbedürftigkeit der Menschheit erscheinen geistig in Zusammenhang gesetzt die beiden Wandbilder darunter: die Geburt Christi und die Zurückweisung der Versuchung. Das Eingehen des göttlichen Erlösers in das Menschentum wird in ersterem Bilde verdeutlicht durch die Verabfolgung irdischer Nahrung an das Christkind durch die Hirten. Die Überwindung sinnlichen Begehrens findet ihre Veranschaulichung in dem Siege der Askese Christi über den Versucher, der von Tintoretto tiefsinnig, wie ich dies in meiner Monographie dar-

gelegt habe, als personifizierte freudige Natur- und Lebenskraft gedacht ward.

I. Gruppe: die Wunderspende des Leben bringenden Wassers.

In der Mitte des Cyklus von Darstellungen: Moses schlägt Wasser aus dem »mystischen« Felsen, aus dem der Gnadenstrom fließt, und tränkt die Durstigen. Im Fels (Christus) erkannten die Kirchenlehrer einen Hinweis auf die Eucharistie für die durch die Taufe aus der Knechtschaft Befreiten. In dem einen Seitenoval: Gottvater erscheint Moses und weissagt ihm das Land, in welchem den Israeliten die Befriedigung irdischer Notdurft gewährt werden soll, »darinnen Milch und Honig fließt.« Das Eingehen in das Land der Verheißung wurde von frühchristlicher Anschauung mit der Taufe Christi verglichen. Ja es wurde im Abendlande (Afrika, Rom) den Neophyten Milch und Honig dargereicht. In dem anderen Oval: der Durchgang durch die Wasser des roten Meeres, der schon in altchristlicher Zeit, auf Grund von I. Korinther 10,2, als Vorbild der Taufe aufgefaßt wurde. Das dritte Ovalbild: Jonas vom Walfische ausgespieen, gehört zu gleicher Zeit unserer Gruppe und der dritten an, da es in doppeltem Sinne gedeutet werden kann. In Beziehung zur »Wasserspende« darf es aufgefaßt werden als ein Gleichnis der in der Taufe aus dem Wasser sich vollziehenden Wiedergeburt.

Es folgen die vier kleineren Eckdarstellungen. Die drei Jünglinge im feurigen Ofen dürfen hier wohl nicht, wie schon in altchristlichen Denkmälern, auf die Auferstehung gedeutet, sondern vielmehr als die durch die wunderbare Hülfe eines Engels vor der Verschmachtung in Feuersglut Geretteten aufgefaßt werden. In der Findung Mosis, der aus dem Wasser gezogen wird, wird die wunderbare Spendung göttlicher Hülfe in einem neuen Bilde verherrlicht. Die Salbung Sauls durch Samuel faßt die Vorstellung der Weihe durch das Naß und die Hindeutung auf die Taufe Christi zugleich in sich, und bei Simson, dem nach Überwindung der Philister aus dem Eselskinnbacken Wasser fließt, (denn dies ergibt sich als Inhalt des Bildes bei genauer Betrachtung), handelt es sich wieder um wunderbare Tränkung.

In diesen Zusammenhang hinein gehören nun die vier dort befindlichen großen Wandgemälde. Zeigt das eine, die Versuchung, die gedankliche Beziehung zum Sündenfall, so weist es doch zugleich darauf hin, daß der von Gottes Geist Erfüllte der irdischen Nahrung nicht bedarf. In der Geburt Christi tritt uns der symbolische Gedanke ganz besonders auffällig entgegen. Ich habe mir früher nie zu erklären vermocht, wie Tintoretto auf diese eigentümliche, gänzlich von der Tra-

dition abweichende Darstellungsweise gekommen. In einem Stallgebäude liegt oben auf einem Heuboden die Jungfrau mit dem Kinde, zwei Frauen nahen sich anbetend. Die eine hält einen Napf und einen Löffel. Von unten reichen Hirten Nahrungsmittel hinauf, andere knien anbetend, und eine Frau, in der Hand einen Teller, weist sie auf einen Brunnen hin. Der eigentliche Gegenstand der Schilderung also ist die Darreichung von irdischer Nahrung an das göttliche Kind. Durch die bereits erwähnte Gegenüberstellung dieser Handlung und des Abendmahles wird uns der tiefe Sinn des Bildes erschlossen. Da unmittelbar über ihm die Verheißung Gottes an Moses zu gewahren ist, darf man an jene altchristliche Sitte der Nährung der Täuflinge (infantes) mit Milch und Honig denken und damit einen geheimnißvollen Zusammenhang auch zwischen der »Geburt« und der Taufe Christi daneben annehmen. Die Beziehung letzteren Gemäldes zu den Darstellungen an der Decke ergibt sich von selbst. Als alttestamentarische Typen der Taufe gelten: der Durchgang durch das rote Meer, das Schlagen des Wassers aus dem Felsen, die Salbung Sauls, auf die Wiedergeburt weist Jonas hin. Aber auch der sein Bett heimtragende Gichtbrüchige wird schon in altchristlicher Zeit in Vergleichung mit der Taufe gesetzt als eine Symbolisierung der in der Taufe erfolgten Sündenvergebung, und hieraus, wie aus der Vorstellung des heilenden, vom Engel bewegten Wassers überhaupt erklärt sich die Wahl des Teiches von Bethesda als Stoff für das Gemälde an der Wand gegenüber. Auch äußerlich sind die Parallelen zwischen »der Taufe« und »dem Teiche« veranschaulicht durch die Darstellung zahlreicher Figuren, welche die Haupthandlung umgeben — dort der Täuflinge, hier der Kranken —, in denen die Menschheit überhaupt repräsentiert erscheint.

So ergibt sich für die dreizehn beieinander geordneten Gemälde, deren Mittelpunkt der Wasser aus dem Felsen schlagende Moses ist, ein in mannigfachen Beziehungen sich ausdrückender großer einheitlicher Gedanke.

Wir gehen zu der zweiten Gruppe am anderen Ende des Saales über.

II. Gruppe: die Wunderspende des Leben bringenden Brotes.

Die zentrale Stelle an der Decke nimmt hier die Mannalese ein, in welcher ein Bezug auf die Eucharistie gewahrt wurde. Daneben wird in dem einen Oval das Passahfest, die Darbringung des Opferlammes, gezeigt als Vorbild des Abendmahles (1 Kor. 5, 6. 7. — 10, 18). In dem zweiten sehen wir die wunderbare Speisung des Elias durch den Engel in der Wüste (I. Könige 19, 5), in dem dritten Elisa, das Volk (die Hundert) speisend (2. Könige 2, 4), welche Handlung auf die wunderbare Speisung des Volkes durch Christus gedeutet ward. Das vierte

Oval trägt (wie auf der anderen Seite Jonas) einen zweifachen Sinn in sich und bezieht sich sowohl auf die III. Gruppe als auf die unsere. Es veranschaulicht das Opfer Abrahams, das schon in frühchristlichen Werken eucharistisch interpretiert wird, und in diesem Sinne gehört es zu unserem zweiten Kreise von Darstellungen; als Sinnbild des Kreuzestodes schließt es sich der »Ehernen Schlange« an.

In den vier kleineren Eckquadraten finden wir folgende Szenen: Melchisedek, Abraham Wein und Brot überbringend, als Vorbild des das Abendmahl spendenden Christus gedacht; Daniel in der Löwengrube von einem Engel (Habakuk) gespeist, gleichfalls von Cyprian eucharistisch gedeutet, zugleich aber als Hinweis auf die Auferstehung zur Gruppe III gehörig; Jeremias Vision der verhungernden Juden (Klagelieder 2). Dargestellt ist ein mit wehenden Gewändern mächtig an liegenden Figuren vorbeischreitender Mann, rechts sieht man eine Flamme. Ich kann dies nur im angegebenen Sinne deuten. Da heißt es (2, 3): »der Herr hat in Jakob ein Feuer angesteckt, das umher verzehret« und weiter: »da sie zu ihren Müttern sprachen: Wo ist Brot und Wein?, da sie auf den Gassen in der Stadt verschmachteten, wie die tödlich Verwundeten« (2, 12). Es ist hier also ein Gegenbild zu dem Wandgemälde darunter: dem Wunder der Brotvermehrung gegeben. Endlich die Himmelfahrt des Elias. Hier scheint keine gedankliche Beziehung zum »Brote des Lebens« zu sein, sondern nur eine solche zu der III. Gruppe, der das Bild demnach ausschließlich angehören würde. Es sei denn, daß man in ihm eine Andeutung auf das Gespräch des Elisa mit Elias unmittelbar vor der Himmelfahrt finden möchte. II. Könige 2, 9 heißt es: »sprach Elias zu Elisa: bitte, was ich Dir tun soll, ehe ich von Dir genommen werde. Elisa sprach: daß Dein Geist bei mir sei zwiefältig«. Hat man dies »zwiefältig« in mystischem Sinne auf das Abendmahl bezogen?

Man erkennt in allen diesen Deckenbildern alttestamentarischen Stoffes demnach Vorbilder der Heilstat Christi, die uns in der Mitteilung seines Fleisches und Blutes im Brot und Wein die Teilnahme an seinem Leibe und am ewigen Leben gewährt. Diese Heilstat wird durch die vier Wandgemälde veranschaulicht. Das Gebet in Gethsemane zeigt uns, wie Christus vom Engel den Kelch des Leidens erhält, der die Erlösung in sich birgt. Als Gleichnis erscheint darüber der vom Engel in der Löwengrube gespeiste Daniel. Daneben sieht man die Austeilung des Abendmahls, die Spende des Unsterblichkeit verleihenden Brotes, das aller Welt bestimmt ist, allen Armen und Mühseligen, wie die beiden Figuren vorne andeuten. Dem Abendmahl entspricht auf der Wand gegenüber das Wunder der Brotvermehrung,

das schon in altchristlicher Zeit als Gleichnis auf die Verwandlung von Brot und Wein bezogen wurde und daneben ist, dem Gethsemane gegenüber, die Auferweckung Lazari dargestellt. Dieser Vorgang wird (vgl. Kraus, Realencyklopädie I, 447) schon vom Dichter Prudentius in engen Zusammenhang mit der »Brotvermehrung« gebracht. »Bei seinem Berichte über die wunderbare Vermehrung von Brot und Fischen gibt er zu verstehen, die zwölf von den Aposteln aufgelesenen Körbe hätten geheimnisvolle Gaben Christi enthalten. Besorgt, durch weitere Besprechung dieses Geheimnisses das Heilige zu entweihen, ruft er plötzlich den Lazarus aus dem Grabe hervor, offenbar in der Überzeugung, hierdurch den Eingeweihten Wirkung und Bedeutung jener wundervollen Gaben Christi hinlänglich vorgeführt zu haben.« Lazarus bezeichnet »eine Person, die durch den Genuß von Christi Fleisch und Blut den Keim der glorreichen Auferstehung in sich nährt.«

So erscheint auch in der zweiten Gruppe von Darstellungen reich und feinsinnig ein einheitlicher Gedanke mit allen seinen symbolischen Beziehungen durchgeführt: die Speisung des Hungernden als das Gleichnis der Mitteilung unvergänglichen Lebens durch das eucharistische Opfer Christi.

Dieses ewige Leben nun aber, das uns durch Wasser und Brot, durch die Sakramente von Taufe und Abendmahl zugesichert wird, wie wir in Christi Worten selbst (Ev. Joh. 6, 26—64) und von Paulus (Röm. 6, 3. 4) es ausgesprochen finden, diese Befreiung von aller Krankheit und Leiden der Leiblichkeit findet seine Veranschaulichung und Verherrlichung in den Darstellungen der Mitte des Saales. Von beiden Seiten her münden gleichsam die zwei Gedankenströme der ersten und der zweiten Gruppe in der mittleren dritten oder, ein anderes Bild anzuwenden, gipfeln die beiden Wellenbewegungen der zwei Vorstellungskreise in dieser Mitte, indem die an diese angrenzenden Gemälde, wie wir zum Teil schon gewahrt haben, ihrem Gehalte nach in die Idee der Mittelgruppe übergehen. Diese Idee ist die Heilung von der Krankheit des irdischen Lebens und der Sünde durch den Sieg des ewigen Lebens.

III. Mittelgruppe: die Befreiung von Leiden und Sünde durch das Wunder der Todesüberwindung. Die erstaunliche Kunst des Gedanken- und Darstellungsgewebes wird hier ganz besonders ersichtlich. Da wir alle andern Deckenbilder schon bei Besprechung des ersten und zweiten Cyklus angeführt haben, bleiben scheinbar nur noch die drei mittelsten übrig: die große Darstellung der ehernen Schlange und die beiden Ovale mit Jakobs Traum und Hesekiels Vision der Auferweckung. In der Tat aber gehören auch die andern zwei Ovale und die vier Eckbilder, die demnach hier in neuem Sinne gedeutet sein wollen, mit

zu der dritten Gruppe. Sie haben also gleichsam ein doppeltes Gesicht: das eine schaut nach den Seiten, das andere nach der Mitte.

Den Mittelpunkt nimmt das Wunder der ehernen Schlange ein, das zu allen Zeiten auf den Opfertod am Kreuz und die Erlösung gedeutet ward. Es schließt also die Vorstellung der in diesem Saale nicht dargestellten Kreuzigung zugleich mit jener der Erhebung des Erlösers über die Welt des Leidens in sich. Auf den Sieg über den Tod weisen die Ovalbilder hin. Auf den Kreuzestod: die Opferung Isaaks, auf die Erweckung von den Toten die Vision Hesekiels, auf die Auferstehung: Jonas, vom Walfisch ausgespieen und auf die Himmelfahrt: Jakobs Vision von der Himmelsleiter — alles dieses der Kirche geläufige Beispiele.

In den Eckbildern wird, gleichfalls auf Grund schon altchristlicher Vorstellung, Daniel in der Löwengrube als Typus der Auferstehung, des Elias Himmelfahrt als solcher der Himmelfahrt Christi aufgestellt. In Simsons Sieg über die Philister erfassen wir die Weltüberwindung durch den von göttlicher Kraft Gestärkten, in Sauls Salbung durch Samuel ein Gleichnis der Weihe Christi zum ewigen, überweltlichen Königtum.

Was wir aber droben nur »wie in einem dunkeln Spiegel« gewahren, erschauen wir in den Gemälden an der Wand darunter von Angesicht zu Angesicht: die Auferstehung Christi und die Himmelfahrt Christi. Auch hier aber tritt uns eine Beziehung der benachbarten Wandbilder zu diesen Hauptdarstellungen, auch hier ein Übergang von den beiden anderen Gruppen zu den mittleren entgegen.

Die Auferstehung befindet sich zwischen der Taufe Christi (links) und dem Gebet in Gethsemane (rechts). Die Assoziation ist darin zu finden, daß die Taufe »das Unterpfand der Auferstehung« genannt wird (vgl. auch Col. 2, 12 und Röm. 6, 3. 4) und der Kelch des Martyriums die Kraft ewigen Lebens ist. — Die Himmelfahrt aber ist in Berührung gebracht mit der Auferweckung Lazari und mit der Heilung des Gichtbrüchigen, als den höchsten Offenbarungen der »Herrlichkeit Gottes« in der göttlichen Vollmacht Christi, der, die Toten erweckend, zu Lazari Schwester sagen konnte: »Ich bin die Auferstehung und das Leben«, und der den Geheilten am Teiche Bethesda mit den Worten entließ: »Deine Sünden sind dir vergeben«.

So findet in der Auferstehungsgewißheit der Kreis aller an den Decken und den Wänden des Saales künstlerisch gestalteten Vorstellungen seinen Abschluß. Wie Ringe greifen die drei Gruppen ineinander ein, unlöslich miteinander verbunden, das Mysterium der Erlösung vom Sündenfall bis zur Himmelfahrt in einen Cyklus von Darstellungen zu-

sammenfassend, wie es einen ähnlichen kaum je gegeben. Keime altchristlicher Anschauung und einer künstlerischen Bildersprache, deren Zeugnisse wir in den Katakomben finden, gelangten hier zu reicher Entwicklung. Denn die dem Mittelalter geläufige Synthese des Alten und Neuen Testaments wird hier einem bestimmten sakramentalen Gedanken dienstbar gemacht, dessen Konzeption unmittelbar aus der Wirklichkeit, aus dem Wunsche, die praktische Tätigkeit der Scuola zu verherrlichen, hervorging. Die irdische Stillung von Durst, Hunger und Krankheit ward zum Gleichnis für die Gewinnung eines unverweslichen Leibes durch Taufe, Abendmahl und Auferstehung!

So hat denn auch von dieser gedanklichen Seite, nicht bloß von der künstlerischen betrachtet, der Bilderschmuck der Scuola di San Rocco eine einzigartige Bedeutung für die Geschichte der christlichen Kunst, und wir erkennen nun, wie die von mir entdeckte tiefsinnige Symbolik der beiden großen Werke in S. Giorgio: die Mannalese und das Abendmahl aus den Vorstellungen, mit denen sich Tintoretto, von einem Theologen beraten, in der Scuola beschäftigte, erwachsen ist.[2])

Wir fahren mit der Aufzählung der Gemälde in der Scuola fort, und treffen, die Treppe zu der unteren Sala hinabsteigend, auf die an der Wand des Treppenansatz angebrachte

248. Heimsuchung, 1588 als Gegenstück zu Tizians Verkündigung entstanden.

III. Die Bilder in der unteren Sala. Die acht Wandgemälde enthalten Darstellungen aus dem Leben der Maria und der Kindheit Christi, sowie zwei Landschaften mit Heiligen.

249. Die Verkündigung.
250. Die Anbetung der hl. drei Könige. Sehr verschwärzt.
251. Die Flucht nach Ägypten.
252. Der Bethlehemitische Kindermord. Dieses Gemälde erweckte bei den Zeitgenossen des Meisters und im folgenden Jahrhundert wegen der Kühnheit und dem Reichtum der Motive besondere Bewunderung. Aegidius Sadeler, Gertraud Roghman (J. C. Vischer exc.) und John Baptist Jackson haben es gestochen. Es hat sehr gelitten.
253. Landschaft mit der hl. Magdalena.
254. Landschaft mit der hl. Maria Egiziaca.
255. Die Darstellung im Tempel.

[2]) Eine ausführliche Darlegung und Würdigung des in der Scuola di S. Rocco behandelten Programms beabsichtige ich an anderer Stelle zu geben.

256. Die Himmelfahrt der Maria. Restauriert nach einer Inschrift von Antonius Florian anno 1834.

Wir haben unseren Rundgang durch die Scuola di S. Rocco beendigt und führen nun im Folgenden noch kurz die anderen von Tintoretto für Scuole angefertigten Bilder an, die sich aber mit einer einzigen Ausnahme nicht mehr in den Gebäuden befinden.

2. Für andere Scuole gemalte Bilder.

I. Scuola di S. Francesco. Hier befand sich nach Boschini ein kleines Bild: die Verkündigung.

II. Scuola di S. Girolamo (S. Fantino). Heute Ateneo. *Die Madonna erscheint dem hl. Hieronymus. Vgl. unsere No. 32 und die dort gegebenen Bemerkungen über ein von Boschini erwähntes »Wunder des hl. Hieronymus«, sowie die fälschlich Tintoretto zugeschriebenen Deckengemälde.

III. Scuola dei Lucchesi (volto santo) bei den Servi. Hier war über der Tür des Hofes das Volto santo von Engeln angebetet und innen eine Maria mit Kind, von Tintoretto in seiner Jugend gemalt (Boschini).

IV. Scuola di S. Marco. Hier waren in der Hauptsala die vier großen *Legenden des hl. Marcus: die Befreiung des Sklaven, 1548, jetzt in der Akademie (unsere Nr. 13), der Transport der Leiche und die Errettung des Sarazenen (jetzt im Palazzo reale, unsere Nr. 34, 35), und die Entdeckung der Leiche (jetzt in der Brera zu Mailand). Diese letzten drei Bilder im Auftrag des Tommaso da Ravenna 1562 und in den folgenden Jahren gemalt. — Boschini erwähnt außerdem einige Figuren von Propheten und Sibyllen in gelbem Chiaroscuro, die aber übermalt seien. Temerità di chi lo fece!

V. Scuola dei Mercatanti bei S. Maria dell' Orto. Zuerst von Ridolfi, zuletzt von Zanetti erwähnt: ein spätes Werk, die Geburt der Maria und (dies nicht von Ridolfi, sondern von Boschini zuerst genannt): Madonna in der Luft mit Engeln, unten der hl. Christoph und ein Porträt, opera squisita.

VI. Scuola de' Sartori bei den Gesuiti. Im Erdgeschoßraum ein von Boschini zuerst genannter Fries mit dem Leben der hl. Barbara in kleinen Figuren, von Tintoretto in ganz früher Jugend (prima puerizia) gemalt. Zanetti 1797 nennt sie die ersten Arbeiten Tintorettos. Goethe in dem kleinen Aufsatz: Ältere Gemälde (Neuere Restaurationen in Venedig, betrachtet 1791) erwähnt sie: »selbst die nachherige ungeheure

Ausdehnung der Kunst hat ihren Beginn von so kleinen Bildern genommen, wie es die Tintorettischen Anfänge in der Schule der Schneider bezeugen.

II. Bilder in Privatsammlungen.

Nur wenige Gemälde Tintorettos dürfte es gelingen, heute noch in venezianischem Privatbesitz, der einst, wie Ridolfis Angaben zeigen, so reich an Schöpfungen seiner Hand war, nachzuweisen. Mir sind bis jetzt nur folgende bekannt geworden.

Im Palazzo Giovanelli.

257. Francesco Contarini erhält zum Dank für seine Verteidigung der Stadt Asolo im Jahre 1518 von Abgesandten derselben ein Banner. Das in Breitformat gehaltene Gemälde zeigt rechts die Überreichung des Banners an Contarini durch einen Greis, links einen großen Reiterkampf, im Hintergrund eine Festung und vor derselben ein Feldlager und eine Reiterattacke. Eine Inschrift besagt: 1518 die XII. Octobris in rogatis. La fedelissima comunita nostra di Asola come per le lettere di quella hora lette si vede manda per quattro honorati oratori suoi a presentar uno stendardo al nobile diletto nostro Francesco Contarini fu de Ser anzolo come a quello che essendo rettor et proveditor di quella terra si portò come revera die cadaun degno rappresentante nostro in tutto quel regimento ma precipuamente di constantia et virtu singulare et di animo intrepido molto ben si confece cum lanteditta fidelissima terra a conservarla da tanto impeto quanto fu quello della Cesarea Maesta quando in persona con lesercito ando alla opugnation loro onde perche sempre e saluberrima la memoria delle egregie operationi merita grande comendatione la comunita grata verso il retor suo et quello die esser con segni d' honore riconosciuto et pero landera parte che per autorita di questo conseglio sia commesso al soprascritto Francesco Contarini che allegramente acetar dovea questo incarico predeto non ostante altra parte che fosse in contrario la qual sintenda suspesa per questa volta. — Joanes Niger Notarius Curie magioris et (folgende wenige Worte undeutlich).

Jetzt ist kaum noch etwas von Tintorettos Hand zu erkennen. Ist das Bild von ihm selbst ausgeführt gewesen? Die rohe Pinselführung macht daran zweifeln. Domenico dürfte der Maler sein. Die Kompositionsweise erinnert an die für die Gonzaga ausgeführten Gemälde in der Münchener Pinakothek.

258. Bildnis des Prokurator Tommaso Contarini. Fast in ganzer Figur, in Rüstung und mit rotem Mantel vor rotem Vorhang. Linke auf Helm, in der Rechten Kommandostab. Bezeichnet: Tommae Contareno D. M. Proc. amplissimis omnibus summisque reipublice muneribus terra marique egregie perfuncto effigies. Es ist derselbe Tommaso, dessen früher in den Prokuratie, jetzt im Dogenpalast befindliches Bildnis von uns unter Nr. 84 erwähnt wurde. — Die Inschrift ist eine Kopie der auf dem Grabmal Tommasos in S. Maria dell' orto angebrachten (vgl. Cicogna II, 241), also später aufgesetzt. Das Bild hat gelitten, war aber schön und echt. — Andere im gleichen Raume befindliche Porträts sind in Nachahmung des Tintoretto'schen entstanden.

259. Bildnis eines Nobile. Im Porzellansaale des Palastes (jetzt in ovalem Rahmen). Vor grauer Architektur und grünem Vorhang. Kniestück. Auf einem Tische Bücher. Das Bild ist ganz eingeschlagen, könnte aber von Jacopo sein. — Nicht zu verwechseln mit einem anderen Nobile vor Landschaft ebendort, der von Domenico sein dürfte.

Ein hl. Sebastian in derselben Sammlung ist von Domenico, und eine »Vervielfältigung der Brote« aus der Schule Jacopos.

Im Besitze der Contessa Giulia Schiavoni-Sernagiotto.

260. Gottvater spricht zu Adam und Eva. Links deren beide Gestalten in halber Figur, rechts Gottvater, hinter dem Baum der Erkenntnis schwebend. Landschaft. Muß herrlich gewesen sein, ist aber zum Teil retouchiert, zum Teil beschädigt. Befand sich früher in S. Trinità und gehört zu den Bildern (unsere Nr. 1 und 2) in der Akademie. Man vergleiche das dort Gesagte.

Ob das Porträt eines vornehmen Jünglings, bezeichnet Paulus Andreae ducis Filius reginae sororis Conjus (sic) von Tintoretto herrührt, ist wohl nicht mehr zu entscheiden. Der Kopf ist leider übermalt.

261. Bildnis des Königs von Frankreich Henri III. Seit kurzem nach England (?) verkauft. Mir nur nach einer Photographie bekannt, danach aber ein besonders schönes Porträt. Der König in heller französischer Tracht steht (als Kniestück) nach halb links gewandt, die Linke auf einen Tisch gestützt, die Rechte gesenkt. Rechts Vorhang, links Säule. Dies ist offenbar das vom König dem Dogen Alviso Mocenigo geschenkte Porträt. (Vergleiche darüber unsere Nr. 90.)

(Fortsetzung folgt.)

Das Hauptwerk des Baumeisters Heinrich Schickhardt.

Von Dr. **Bertold Pfeiffer.**

Seitdem durch den Württembergischen Geschichts- und Altertumsverein der handschriftliche Nachlaß des Renaissancebaumeisters Heinrich Schickhardt (1558—1634) veröffentlicht ist, kann jedermann das Wesen und Wirken dieser gewinnenden Künstlernatur, auf welche schon Wilhelm Lübke aufmerksam gemacht hat, aus den eigenen Aufzeichnungen des Meisters näher kennen lernen.[1]) Dagegen lag es nicht im Plan der erwähnten Publikation, vom Standpunkt des Kunsthistorikers baugeschichtlich und stilkritisch auf sein Lebenswerk näher einzugehen.

Hier soll wenigstens die Hauptschöpfung Schickhardts, der ehemalige Neue Bau in Stuttgart, in ein helleres Licht gerückt werden, da gerade über ihn mancherlei falsche Angaben und unklare Vorstellungen im Umlauf sind. Hat doch über den beiden Meisterwerken der Renaissance in Stuttgart ein seltener Unstern gewaltet. Von dem weitberühmten Lusthause sind infolge des Hoftheaterbrandes vom 20. Januar 1902 wenigstens prächtige Reste wieder zu Tage getreten, um die Erinnerung an eine Glanzzeit unserer deutschen Kultur nach drei Jahrhunderten wachzurufen; dagegen ist der Hauptbau von Georg Beers würdigem Schüler und Nachfolger längst einer gänzlichen Vernichtung anheimgefallen.

Ein stolzer und prachtliebender Fürst wie Herzog Friedrich (1593—1608), mit welchem nach dem plötzlichen Hinscheiden Herzog Ludwigs die Mömpelgarder Seitenlinie des Hauses Württemberg ans

[1]) Handschriften und Handzeichnungen des herzoglich württembergischen Baumeisters Heinrich Schickhardt. Im Auftrag des Württ. Geschichts- und Altertumsvereins unter Mitwirkung von Baudirektor A. Euting und Professor Dr. Bertold Pfeiffer herausgegeben durch Dr. Wilhelm Heyd, Direktor a. D., Stuttgart, 1901 f. — Vgl. auch A. Wintterlin, Württembergische Künstler in Lebensbildern, Stuttgart 1895, S. 1—14; ferner Bertold Pfeiffer, Heinrich Schickhardt und seine italienischen Reisen, abgedruckt im Rechenschaftsbericht des Württ. Geschichts- und Altertumsvereins für 1900 bis 1903, Stuttgart, 1903, S. 11—21.

Ruder kam, konnte und wollte in Bauunternehmungen hinter seinem Vorgänger nicht zurückbleiben, und Schickhardt, schon bei Lebzeiten Beers († 1600) von dem neuen Herrscher bevorzugt, muß u. a. im Jahre 1597 hinter dem Herzoglichen Schloß Bürgerhäuser, die er in seinem Inventarium (a. a. O. S. 385) näher bezeichnet hat, aufkaufen und niederlegen, um Raum zu schaffen für einen fürstlichen Neubau.

Am 16. März 1599 erfolgte im Beisein des Herzogs die Grundsteinlegung zum »Neuen Marstal Bauw«, welcher sich schräg über der Grundfläche der jetzigen Markthalle erheben sollte, zwischen dem Alten Schloß und der in einem Straßennamen fortlebenden Münze; die Orientierung des Neubaues richtete sich nach der auf die Südostecke des Schlosses zulaufenden Stadtmauer, so daß diese an der Rückseite des Bauplatzes in geringem Abstand entlang zog. (Vgl. den Prospekt von Merian 1643.)

Hatte Schickhardt, um sich zur Ausführung von Monumentalbauten würdig vorzubereiten, schon 1598 eine kurze Studienreise nach Oberitalien, hauptsächlich ins Venetianische unternommen, so durfte er nun vom November 1599 bis Mai 1600 den Landesherrn auf seiner Romfahrt begleiten, die er so anschaulich beschrieben hat, und auf welcher er noch tiefere Eindrücke von italienischer Baukunst in sich aufnahm.

Kaum zurückgekehrt, wurde der Meister in Herzog Friedrichs frühere Residenz Mömpelgard (Montbéliard) gesandt und dort durch die Ausgestaltung der Neustadt acht Jahre lang bis über des Herzogs Tod hinaus festgehalten. Er schreibt: »Die Abriß zu dem newen Marstalbauw hab ich Anno 1600 zu Mümpelgart gemacht, hab also nebend den Mümpelgartischen Gebeiien auch solchen schwehren und kestlichen Bauw fiehren müssen.« Doch ging man rüstig ans Werk; zwar mußte infolge eines Erdbebens am 10. September 1603 ein Teil wieder abgetragen werden, aber 1607 kam das Bauwesen glücklich unter Dach. Die Vollendung im Innern, welche sich noch jahrelang hinzog, erlebte Herzog Friedrich nicht. Auch ließ der Nachfolger Johann Friedrich das Ziegeldach im Jahre 1612 durch ein kupfernes ersetzen.

Der Neue Bau hatte eine dreifache Bestimmung: unten war er Marstall, in der Mitte Festsaalbau, oben Waffenmuseum oder nach damaliger Bezeichnung Rüstkammer (so erklärt sich auch der Ausdruck Harnischhaus). Den Zeitgenossen war dieser Renaissancebau besonders deshalb merkwürdig, weil er von dem monumentalen Charakter italienischer Bauweise zum erstenmal einen deutlichen Begriff gab. Schon Joh. Öttinger in seiner 1610 erschienenen Beschreibung der Festlichkeiten bei Herzog Johann Friedrichs Hochzeit rühmt ihn als »ein königlich Werk, mächtig und groß, von schönen, glatten Quaderstein, so künftig

soll der Marstall sein«. Und J. J. Gabelkofer in seiner Chronik von Stuttgart (1621 f.) nennt ihn einfach »uff italienische Manier erbaut.«

Aus dem 18. Jahrhundert bietet uns die »Kurze Beschreibung ... der Residenzstadt Stuttgart« von 1736 wertvolle Angaben über die Einteilung des Baues und die Waffensammlung. Über die Bestände der letzteren kann man sich aufs genaueste unterrichten aus dem vom Hofmarschallamt in das k. Staatsarchiv gekommenen »Inventar über die auf dem fürstlichen Neuen Bau in der mittleren und oberen Rist-Cammer befindlichen Kriegs-Requisiten«, ausgefertigt von dem Hofplattner Johann Jakob d'Argent am 17. Juni 1752 und nochmals ziemlich gleichlautend am 1. Juli 1756. Wir können hier nicht näher eingehen und weisen nur darauf hin, daß diese Rüstkammer, wenn sie noch bestünde, unter den Sammlungen ihrer Art einen hohen Rang einnehmen würde. In der Beschreibung von 1736 werden die Hauptstücke in Prosa und mit Reimereien vorgeführt. Noch im Jahre 1748 gab es Zuwachs, indem »die Artillerie-Stücke aus der Erbprinzen-Masse von der Rentkammer erkauft« wurden. Allein zehn Jahre später war dieser kostbare Besitz des Hauses Württemberg vom Feuer verzehrt; nur ein kleiner Teil wurde gerettet und ist jetzt im runden Saal des Armee-Museums zu sehen. Zum Glück waren andere Schätze, die Münzen und Kleinodien, schon 1751 ins Alte Schloß geschafft worden; sie bilden jetzt einen Teil des Kgl. Münz- und Kunstkabinetts.

Es wurde für den Bau verhängnisvoll, daß er auch zu Festlichkeiten dienen mußte. Bei den Zurüstungen zu einer französischen Komödie, die Herzog Karl Eugen hier aufführen lassen wollte, brach am 22. Dezember 1757 mittags gegen 2 Uhr Feuer aus, und als um 5 Uhr der Einsturz des kupfernen Daches den Brand erstickte, war eine Hauptsehenswürdigkeit von Stuttgart nach einem Bestehen von kaum $1^1/_2$ Jahrhunderten dem Verderben geweiht.

Dem Gebäude selbst wurde ein ähnliches Schicksal bereitet, wie später dem Lusthause. Das feste Mauerwerk war fast unversehrt, man hätte das Ganze ohne allzu große Kosten wiederherstellen können; aber der Herzog ließ nur die Pferdeställe in stand setzen, alles übrige 20 Jahre lang als Ruine stehen. Im Jahre 1774, als die Übersiedlung der herzoglichen Bibliothek aus Ludwigsburg nach Stuttgart beschlossen wurde, versäumte man die Gelegenheit, den Bau hiezu würdig zu verwenden. Als es sich 1778 nochmals um die Wiederherstellung handelte, gab leider der Hauptmann und Architekt Fischer als Leiter des herzoglichen Bauwesens die Erklärung ab, der Brand habe den Bau so beschädigt, daß eine Erneuerung nicht weniger Kosten verursachen würde als ein völliger Neubau. Umsonst hielt man im Geheimen Rat dem ent-

gegen, die unteren Stockwerke seien noch wohl erhalten und das Quaderwerk der oberen könne auch nicht so schadhaft sein, wie Fischer behaupte, da er es zur Überwölbung des Nesenbaches am Schloßgraben verwenden wolle, wozu doch nur dauerhaftes Material zu brauchen sei. Der Herzog, welchem im Hinblick auf die Fortsetzung seines Residenzschlosses jeder andere Aufwand ungelegen kam, unterzeichnete am 10. April 1778 das Todesurteil des Neuen Baues mit dem Befehl, »den Abbruch gleichbaldig zu veranstalten«.

Es war ein ungewöhnlich mühsames Zerstörungswerk, »da sämtliche Quader durch eiserne Klammern miteinander verbunden waren«. Vor dem Besuch des Großfürsten Paul von Rußland, August 1782, wurde die ganze Umgebung des Alten Schlosses eingeebnet (daher der Name »Planie«). Doch scheinen die letzten Grundmauern des Neuen Baues erst 1786 beseitigt worden zu sein, wo man im Grundstein eine Kupferplatte mit eingegrabener Inschrift fand. Ihr Wortlaut war folgender:

»Uff den 16. Martii 1599 hat der durchlauchtig hochgeborn Fürst und Herr Herr Friederich Hertzog zu Würtemberg und Teckh, Grave zu Mümpelgart, Herr zu Heidenheim und Ritter beider königlichen Orden in Frankreich und Engelland etc. den ersten Stein an diesem fürstlichen Marstall und Rüst-Chammerbau lassen legen. Der Allmächtige verleye Hand darzu, Amen.«

Inwieweit läßt sich nun die äußere und innere Erscheinung des Neuen Baues noch feststellen? Die Stiche von Merian kommen hier kaum in Betracht. Eine kleine aber wichtige Ansicht von der Nordostseite enthält ein sorgfältig ausgeführter Kupferstich: Einholung der Leiche der Herzogin Marie Dorothea Sophie, † 1698. Kurz vor dem Abbruch der Ruine zeichnete der Theatermaler Viktor Heideloff eine größere Ansicht von Südwesten, jetzt in der königl. Kupferstichsammlung; eine andere Handzeichnung erwarb die königliche Staatssammlung aus dem Nachlaß des Sohnes, Professor Heideloff. Von diesem bewahrt die Hofdomänenkammer eine Ansicht mit Staffage in Öl, bezeichnet »Carlo Heideloff 1806«. Einen Grundriß des Gebäudes besitzen wir nicht, wohl aber in den Schickhardtakten im Staatsarchiv einen genauen Umriß, ferner mehrere Lagepläne jenes Stadtteils mit wichtigen Maßangaben.

Bei E. v. Gemmingen, Heinrich Schickhardts Lebensbeschreibung, ergänzt und herausgegeben von dem Kunstfreund v. Üxküll, Tübingen 1821, ist Heideloffs Aufnahme zum erstenmal veröffentlicht und dazu bemerkt: »Schön war dieses Gebäude vorzüglich dadurch, weil man daran sahe, wie dieser denkende Künstler die Vorzüge einer ihm ganz neuen Architektur in ihrer Fülle zu ergreifen und sie zu benutzen wußte, ohne

daß sein gesunder Menschenverstand darunter litt.« Beinahe zwei Menschenalter später hat sich W. Lübke in seiner Geschichte der Renaissance in Deutschland um unseren Meister im ganzen das größte Verdienst erworben, ist jedoch der Eigenart dieses vom Erdboden verschwundenen Baues, über welchen er mehr als eine unrichtige Angabe macht und von dem er sogar eine fehlerhafte Abbildung gibt, zu wenig gerecht geworden. Im Inventar der Kunst- und Altertumsdenkmale hat E. Paulus den Bau trefflich, aber als ein gewesenes Denkmal doch mehr andeutend als eingehend behandelt. So darf man sich nicht wundern, wenn auswärtige Kunsthistoriker unserer Tage wie Bezold, Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Stuttgart 1900, S. 125 über Schickhardts Werk mit ein paar Worten hinweggehen. Anderseits findet man bei M. Bach und C. Lotter, Bilder aus Alt-Stuttgart 1896, S. 18 ff., die vorhandenen Nachrichten in dankenswerter Weise zusammengestellt.

Immerhin herrscht bisher über Gestalt und Einteilung des Baues in wesentlichen Punkten Unklarheit, welche sich mit entsprechender Benutzung aller Hilfsmittel aufhellen läßt; zugleich ist in stilistischer Hinsicht noch manches Neue zu sagen.

Schickhardt hat hier »die von seinem Meister Georg Beer überkommene deutsche Renaissance mit der italienischen verschmolzen«. Es war ein auffallend rein und streng durchgeführter Prachtbau: in der Grundform ein längliches Viereck von 130 Fuß Länge, 80 Fuß Breite und 68 Fuß Höhe bis zum Kranzgesims, mit vier durch Gesimse getrennten Vollgeschossen, in der Mitte der beiden Langseiten und an den Ecken der stadtwärts gekehrten westlichen von schmalen Risaliten belebt, welche dort erkerartig mit Giebelchen, hier turmartig mit Kuppeldächern und Laternen über das Hauptgesims in das hohe Walmdach hinaufreichten. Besonders originell und lange mißverstanden war die Erweiterung der äußeren Ecken durch zwei polygone Wendeltreppentürme, welche mit fünf Seiten eines Sechsecks vortraten; in Gliederung und Bekrönung mit den Eckrisaliten zusammenstimmend, gaben sie durch ihren bewegten Umriß und Reichtum an Fenstern dem Bauwerk vollends ein malerisch reizvolles Gepräge.

Italienischer Einfluß, aber nicht wie behauptet wurde vorzugsweise von Palladio her, zeigt sich vor allem in der horizontalen Gliederung des Ganzen, dann in den Pilasterstellungen, Balkonen und Kuppelabschlüssen der Vorlagen, während diese anderseits in ihrer turmartigen Schmalheit mit dem Vorherrschen der Vertikale auch wieder deutsch anmuten, wozu das hohe Walmdach samt den Zwerchgiebeln der mittleren Risalite trefflich stimmt. Ganz unitalienisch ist auch das Fehlen eines Sockelbaues und einer großen Treppenanlage. — Die Zier-

formen geben noch Anlaß zu manchen Beobachtungen. Nach dem Stich von 1698 lief über dem Kranzgesims eine Ballustrade hin; diese erinnert an die Genuesischen Villen eines Galeazzo Alessi und seiner Nachfolger. Genua behandelt Schickhardt in seinem Skizzenbuch mit sichtlicher Vorliebe. Die an Abwechslung reichen Einfassungen und Bekrönungen der in den Obergeschossen bogenförmig ausgeschnittenen Fenster stimmen im dritten Geschoß in den Tat mit einem Motiv am Palazzo Cambiaso zu Genua überein — unterbrochener Giebel mit Kopf, während beim zweiten und vierten wohl Vorbilder in Bologna (Portico de' Banchi) und Venedig (Palazzo Balbi) ihm vorgeschwebt haben. Dagegen sind die geschwungenen Seitenzierden, welche man auf dem Stich von 1698 an einigen Fenstern wahrnimmt, eine Eigentümlichkeit der deutschen Spätrenaissance.

Doch nun zum Innern! Wie schon bemerkt, fehlt eine große Treppenanlage. Dies hängt auch mit der Bestimmung des Erdgeschosses zusammen, das als Marstall ganz für sich bleiben mußte. Bei Heideloff sind den Portalen der westlichen Langseite und der Schmalseite kleine Freitreppen vorgelegt; einen bodengleichen Zugang zu den Stallungen haben wir uns auf der Rückseite zu denken. Das Erdgeschoß war durchweg eingewölbt und prächtig ausgestattet; zwischen den Abteilungen für die Pferde waren dorische Säulen angebracht, die Raufen waren reiche Arbeiten der Kunstschlosserei, darüber sowie über den Eingängen sah man Hirschköpfe mit prächtigen Geweihen, Inschriften usw. Als Bodenbelag diente eine dicke Bleischicht, welche nach längerer Abnutzung wieder glatt geschlagen wurde. Durch alle Ställe gingen Wasserkanäle, gespeist von einem Druckwerke. — Nach den oberen Stockwerken führten Wendeltreppen in den polygonen Türmen; meine Vermutung, daß es zwei waren, fand ich bestätigt durch eine Stelle im Inventar der Rüstkammer, wo von »dem hinderen Schnecken« die Rede ist. Wahrscheinlich war die Treppe im südöstlichen Turm reicher ausgebildet und gilt ihr die Beschreibung von 1736: »Das ganze Gebäude aber hat einen schönen breiten und zierlichen Schnecken von sehr vielen Staffeln und also zugerichtet, daß man oben Messer oder Stöcke einlegen und bis an die unterste Staffel hinab laufen lassen kann.« Derselben Quelle entnehmen wir folgende wichtige Angabe: »Es begreifft dieser Bau zwei Sähl ob einander; der erste ist weit und so groß als das gantze Gebäu, in der Höhe aber ist eine Galerie, darinnen viel Mahlerey und Zierathen zu sehen.« Sonst wird berichtet, daß die Galerie von zwölf Säulen getragen wurde; »hier waren die 12 Monate in Gemälden vorgestellt, an der Decke waren Szenen aus der württembergischen Geschichte gemalt und an den Seiten vielerlei Masqueraden«. An der Wand hingen

Kürasse fürstlicher Personen und ein großes Gemälde der Schlacht bei Höchstädt, welches Herzog Eberhard Ludwig daselbst anbringen ließ.

Aus einem der erwähnten Lagepläne entnehmen wir, daß dieser Festsaal wirklich nach Länge und Breite das ganze Gebäude einnahm, denn das Ausmaß betrug im Lichten 124×74 Fuß, sodaß für die Mauerdicke je 3 Fuß übrig bleiben. Und wenn schon aus der Beschreibung hervorgeht, daß der Saal mit seiner Galerie durch zwei Stockwerke reichte, so wird auch dies bestätigt durch den auf einen anderen Lageplan beigesetzten Eintrag: »Vom obern Fensterbankh im Saal biß uf den Boden $43^1/_2$ Fuß.« Wie bemerkt, befand sich das Hauptgesims 68 Fuß über dem Boden, die Gesamthöhe der beiden unteren Stockwerke blieb demnach, wenn wir auch zugunsten des Erdgeschosses etwas zulegen, jedenfalls unter 40 Fuß. Wir dürfen dem Saal etwa 30 Fuß Höhe geben; also hat sich Schickardt hier, wie Elias Holl im Rathaus zu Augsburg, im Anschluß an die Italiener von einem Fehler freigehalten, den man so vielen Schloßbauten der deutschen Renaissance zur Last legen muß, daß nämlich die schönsten Säle durch zu geringe Höhenentwicklung etwas Gedrücktes an sich haben (Heiligenberg). Und wenn der Ratsaal in Augsburg wie der des Lusthauses in Stuttgart durch eine immerhin mehr üppige als stilreine Auszierung hervorragt, so kann dagegen seine Beleuchtung nur von den Schmalseiten her nicht als besonders günstig bezeichnet werden. In dieser Hinsicht muß ihn der Festsaal im Neuen Lusthaus entschieden übertroffen haben, wo nicht weniger als 48 Fenster in zwei Reihen übereinander unten und auf der Galerie Licht spendeten!

Der obere Teil des Gebäudes enthielt die Rüstkammer und zwar nach d'Argents Inventar eine mittlere und eine obere; als untere (wie es scheint, nicht seiner Aufsicht unterstellt) wären also wohl die Emporen des Festsaals anzusehen. Bei der Aufzählung werden Gegenstände »innerhalb der Galerie« und »außerhalb der Galerie im Gang« unterschieden, im Gang aber werden wir an sämtlichen 24 Fenstern herumgeführt — die in den Treppentürmen, 10 an der Zahl, sind natürlich nicht mitzurechnen. Dieser Gang dürfte von dem langgestreckten inneren Raum durch Säulen — solche werden erwähnt — und etwa noch durch Schranken getrennt gewesen sein, sodaß das Ganze einen saalartigen Eindruck machte. Wenigstens spricht die Beschreibung von 1736 von einem »oberen Saal«, wo sich »zierliche Harnisch usw. in Menge befanden«. — Die »obere« Rüstkammer war im Dachstock in 6 Gängen und »im Erker gegen dem Schloß hinüber« (Aufsatz des nordöstlichen Treppenturms?) untergebracht. Hier befand sich auch ein Modell des Neuen Baues.

Zum Schluß versuchen wir noch eine zusammenfassende Würdigung

der kleinen Mängel und großen Vorzüge des denkwürdigen Bauwerkes. Einem palastartigen Monumentalbau sind vier Vollgeschosse nicht ganz angemessen. Um so näher wäre es gelegen, das Erdgeschoß als rustizierten Unterbau zu behandeln, wozu schon seine Bestimmung einlud (wie beim Palazzo del Tè in Mantua) und wofür auch bei Palladio die schönsten Vorbilder zu finden waren. Trotz alledem hat sich Schickhardt mit Rustikapfeilern an den Risaliten begnügt.

Sonst aber gibt fast alles von dem Kunstvermögen unseres Meisters einen hohen Begriff. Hat doch schon v. Üxküll richtig herausgefühlt, daß Schickhardt, wie Georg Beer, die Fähigkeit besaß, bei der Aufnahme einer fremden, im großen und ganzen überlegenen Bauweise doch heimische Überlieferungen und deutsche Eigenart festzuhalten und aufs glücklichste mit italienischem Stil zu verschmelzen. Gerade hierin erblicken wir einen besonderen Ruhmestitel der beiden Hauptschöpfungen der schwäbischen Renaissance. Die Vernichtung des Neuen Baues darf uns nicht abhalten, ihm unter den Meisterwerken der vorgerückten, dem Barockstil zuneigenden deutschen Renaissance eine der ersten Stellen anzuweisen, wenn nicht geradezu die erste. Der Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses besitzt eine kraftvoll sich aufbauende Fassade, reich an malerischer Schönheit; aber es ist kein auf sich allein beruhendes, rings in sich abgeschlossenes Werk, er wirkt nur nach der einen Seite hin als Glied eines vielgestaltigen Organismus. Die Schauseite des Rathauses in Augsburg entbehrt im Gegenteil fast ganz der belebenden Einzelgliederung und verdankt ihre Wirkung allein dem wuchtigen Ernst groß disponierter Massen. Schickhardts Neuer Bau, nach allen Seiten freistehend, muß bei reich gegliederter Gesamtanlage und maßvoll schönen Einzelformen in seinen je nach dem Standpunkt überraschend wechselnden Umrißlinien eine Fülle von Reizen geboten haben. Er sichert seinem Schöpfer einen Ehrenplatz unter den deutschen Architekten.

Zur Geschichte der Brancacci-Kapelle.

Die Familie Brancacci hat das Eigentumsrecht über jene Kapelle in St. Maria del Carmine zu Florenz, die ihrem Namen die Unsterblichkeit erhält, rasch genug verloren. Bereits anno 1458 erscheint in einem Testament der Madonna Frosina die Piero di Ghino die Kapelle als der »Madonna del Popolo« geweiht.[1]) Selbst der Name des Stifters wurde vergessen,[2]) aber Masaccios Fresken, die wir seiner Kunstliebe danken, standen das ganze Quattrocento hindurch in höchsten Ehren, und als Perino del Vaga, der an der Sonne Raphaels zum Künstler gereifte, nach der Arnostadt kam, fragten ihn bei einem gemeinsamen Besuch der Brancacci-Kapelle die Florentiner Maler, ob die neue römische Schule diesen Fresken Gleichwertiges an die Seite stellen könnte. Perino meinte lächelnd, er selbst getraue sich, Besseres zu schaffen. . . .[3]) Allmählich verloren auch die Florentiner ihre Ehrfurcht vor den erhabenen Toten und das Barock erklärte mit dem Rechte des Lebenden dem Quattrocento jenen Krieg, dem so viel Herrliches zum Opfer fiel. Im Hofe von St. Maria del Carmine wurde ein Werk Masaccios von der Wand heruntergeschlagen und auch die Existenz der einst so viel bewunderten Fresken in der Brancacci-Kapelle war arg gefährdet. Ein »Fra Anonimo« des 18. Jahrhunderts, der »in remissione dei suoi peccati« verschiedene Nachrichten über die Kirche von St. Maria del Carmine zusammenstellte, hat uns hierüber einen Bericht hinterlassen, der interessant genug ist, um eine unverkürzte Wiedergabe zu verdienen:[4])

. . . Ma perchè vò io descrivendo queste cose, quando assai meglio e più

[1]) R. Arch. di St. zu Florenz: »Catal. dei Conventi soppressi« N° 113. St. Maria del Carmine, N° 89, Blatt 33 (tergo) Mazzo 42.

[2]) Vasari nennt (vita di Masaccio) II. p. 295 statt Felice Brancacci Antonio als Gründer der Cappella.

[3]) s. Vasari V. Vita di Perino del Vaga. p. 604—6.

[4]) R. Arch. di St.: Catal. dei Conventi soppressi N°. 113 St. Maria del Carmine Vol. 7. Libro de' Provenienze p. 114.

amplamente sono narrate dal Castaldi nel suo libro delle Cappelle a carte 44. piùtosto riferirò ciò che essendo giovinetto fummi detto da più di uno d' nostri vecchi, che si trovaron' sul fatto. Il Marchese Ferroni, Uomo in quei tempi, che pr danari contanti, trapassava di gran lunga le ricchezze di ogni altro Nobile Fiorentino, come quello che soventemente navigando, e mercatando, mentre dimorava in Amsterdam, nell' Indio Occidentale cioè nell' America, erali di tanto stata favorevole la fortuna, che riuscisse di potere un grosso peculio amassare. Or qūsto signore s'invogliò forte della nra Cappella della Madonna con idea di aggrandirla e adornarla in quella guisa che è quella de' Sigri Corsini, se non forse ancor di vantaggio, ma per recare ad effetto il suo grandioso disegno demolir si volevano le famose pitture di sopra mentovate, e molte altre variazioni fare, quanto alle Porte pr venire dal Chiostro in sagrestia e dalla sagrestia in Chiesa, il tutto a spese di do Ferroni. I nostri Frati tant' e tanto pr avere una supba cappella che adornasse vi e più la nra Chiesa, e per acquistare un sepultuario e Benefattore di quella portata nulla saria calso più non veder quei mostacci con zimarre, e mantelloni al antica abbigliati. Ma prvenuta cotal notizia agli orecchi di Donna Vittoria della Rovere, madre del Gran Duca Cosimo III. Priora delle nre Tertiarie, e Protettrice amorevole della nostra Cappella, proibi espressamente, o che ella il facesse di moto proprio, o come instigata dall' Accademia de' Pittori, o più veramente da una nobil Famiglia, a cui ne giova ne conviene fare il nome, diede ordine espresso che non si toccassero tali dipinture; il Marchese rispose, che, se non eravi altra difficoltà, egli avria fatte segare con ogni diligenza dal pmo ordine, ove sono le pitture più insigni, e gli Artefici assicuravano di poterne venire a capo senza il minimo detrimento di cotali pitture. Ma tant' è la Granduchessa ferma qual saldissima colonna nel suo impegno, non volle a verun' patto che le mura e le pitture della Cappella fossero toccate. quindi non potendo il Marchese acconciare et abbelir la Cappella a modo suo, rivalse altrove il pensiero, et ottene un luogo nella Chiesa della Nunziata, presso la Cappella della Madonna[5]) e dalla Cappella, ivi da Esso fabbricata, benchè picciola pchè non potè estendersi di vantaggio, ma però di ogni sorte e genere d'ornamento richissima dedur si puote, qual fosse per essere la nostra Cappella, se era lasciato fare. Per lo

5) Laut Andreucci: »La chiesa della Nunziata.« Firenze 1857, p. 54, wurde das Patronat über diese Cappella, die erst den da Gagliano, dann den Ubaldini gehört hatte, im Jahre 1691 dem Senatore Francesco Ferroni übertragen. Daraus ergibt sich ein Datum für den Bericht des Anonymus. Vittoria della Rovere zählte damals bereits 69 Jahre. Sie starb anno 1694.

che ella si rimase nella sua squallida antichità, e se non era del tutto disonorevole a cagione degli ornamenti sopra accenati non era neppure la più bella cosa del mondo. . . . .«[6])

Emil Schaeffer.

[6]) In einem Manuskript der Riccardiana vom Jahre 1723, Cod. Riccard. N° 2141 Qu. IV. XXXIX p. 229f. beklagt sich der Autor (wahrscheinlich Bartolommeo Vanni) über den schlechten Zustand der Cappella Brancacci. Bezeichnend genug bewundert er die Fresken nicht, wie p. 226f. die Werke Passignanos, um ihrer Schönheit willen, sondern schätzt sie lediglich als »antichissime pitture«.

Zu Felice Felicianos römischen Schriftformen.

Bis in unsere nordischen römischen Kolonien hinein läßt sich auf den Inschriften der Kaiserzeit das Eindringen jener unübertrefflichen lateinischen Monumentalschrift verfolgen, wie sie in augusteischer Zeit aufgekommen war und wie sie in ihren schönsten Proben an den Triumphbögen Roms noch heute lebendig vor uns steht.

Die Ausscheidung der in dieser Schrift gehaltenen Inschriften aus der Masse des Inschriftenmaterials, also die Erkenntnis von der Vorbildlichkeit gerade dieser Buchstabenformen und Zeilenführung ist im Quattrocento nur allmählich vor sich gegangen. Am Beginn des 16. Jahrhunderts liegt sie in Paciolis und Dürers Proportionsstudien vollendet vor. Daß aber auch schon Pacioli einen um mehrere Jahrzehnte älteren Vorgänger hatte, ist durch die Publikation eines Schriftchens des Felice Feliciano aus einem Manuskript der Vaticana (cod. n. 6852) von R. Schöne nachgewiesen worden. (Ephemeris epigraphica B. I, 1872 p. 255. Die Abschrift des Manuskripts ist der Ornamentstich-Sammlung des Kgl. Kunstgewerbe-Museums in Berlin einverleibt. Katalog Nr. 2446.) Schöne weist a. a. O. durch Nebeneinanderstellung der Auseinandersetzungen Felicianos wie Paciolis die Anlehnung des letzteren an den ersteren nach. Die vatikanische Handschrift ist durch ein Schlußepigramm des P. Ramusius datiert: Venedig 1481. Daß diese Jahreszahl sehr wohl hineinpaßt in den Lauf der Entwicklung, welchen die Lapidarschrift während der Renaissance im antikisierenden Sinne genommen hat, daß man für Pacioli auch ohne Kenntnis jenes Manuskripts einen Vorgänger postulieren müßte, erkennt man, wenn man einmal die italienische Plastik des 15. Jahrhunderts unter dem Gesichtspunkt der Schriftformen verfolgt. Es ergeben sich dann drei Perioden der Entwicklung, die den drei Dritteln des 15. Jahrhunderts ungefähr entsprechen und die so zu definieren sind, daß in der ersten mancherlei kursive Elemente der Schrift einen etwas

ungleichen Charakter geben, daß diese in der zweiten ausscheiden, daß endlich in der dritten jene Monumentalschrift der römischen Triumphbögen völlig durchdringt.[1]) Folgende Denkmäler mögen dies illustrieren:

Piero di Niccolos Grabmal des Onofrio Strozzi, † 1417, in S. Trinità zu Florenz (Bode, Renaissance-Skulptur Taf. 152) zeigt in S, Z, X Neigung zum Kursivcharakter.

Donatellos und Michelozzos Grabmal Papst Johannes XXIII. im Battistero zu Florenz (Bode Taf. 53) gleich nach 1427 vollendet, zeigt sehr viel mehr lapidare Formen, wendet aber noch Abkürzungszeichen an, verdickt die Hasten ungleichmäßig etc.

Luca della Robbias Sängertribüne, bestellt 1431, zeigt vielfache Abkürzungszeichen, Zusammendrängung gewisser Buchstabengruppen zur Raumersparnis, wie sie der Monumentalschrift fremd ist, z. B. A und V, und ungleichmäßige Verdickung der Hasten.

Das mittlere Entwicklungsstadium wird am besten dargestellt durch Bern. Rossellinos Grabmal des Leon. Bruni, † 1444, in S. Croce zu Florenz (Bode Taf. 315). Kursivformen fallen weg. Die Buchstaben zeigen im allgemeinen eine gleichmäßige Strichführung doch die feinen Endausschweifungen fehlen noch. Die Buchstaben werden hie und da noch zusammengedrängt. Das gleiche ist zu bemerken von Des. da Settignanos Grabmal des Carlo Marzuppini, † 1455, ebenda (Bode Taf. 293).

Auch die Schrift an der Fassade von S. Bernardino in Perugia von 1461 (Bode Taf. 416) ist keineswegs die monumentale, obgleich hier in der Architektur der Anschluß an die römischen Fassadeaufschriften näher gelegen hätte.

Ant. Rossellinos Grabmal des Kardinals von Portugal in S. Miniato vor Florenz, Auftrag 1461, (Bode Taf. 324) mag den Übergang zu endgültigen Formen darstellen. Die klassischen Endausschweifungen sind leise angedeutet, nur die Verteilung der Buchstaben in der Zeile läßt noch zu wünschen übrig.

In Minos Grabmal Forteguerri in S. Cecilia in Rom, † 1473 (Bode Taf. 404) ist es endlich das Alphabet Felicianos und Paciolis, ist es die klare innere Disposition der Zeilen römischer Monumentalschrift, welche uns entgegentritt.

Fast noch vollkommener und in der Zeilenführung abgewogener zeigt sie sich bei Civitale im Grabmal des Dom. Bertini † 1479, im Dom zu Lucca (Bode Taf. 370).

Felicianos Studien dieser Art und ihre Veröffentlichung mögen nun doch schon vor dem vatikanischen Manuskript vom Jahre 1481 liegen

[1]) s. die Andeutung bei Thausing, Dürer II pag. 42.

und als Vorlage unter die Steinmetzen gedrungen sein, bei denen sie sich im Verlaufe der siebziger Jahre bemerkbar machen. Ist er aber in diesen seinen Studien der Pfadfinder? Ist er selbst der Künstler, der jene vorbildlichen Inschriften aus der Masse herausgefunden hat? Die Untersuchungen, welche Mommsen an verschiedenen Stellen der Kapiteleinleitungen im V. Bande des Corpus Incriptionum Latinarum und Henzen in den Monatsber. d. Berl. Akad. 1868 p. 382 über seine Inschriftensammlung angestellt haben, geben ihm nicht gerade das Zeugnis großer Selbständigkeit. Wie er aber hier des Poggio und des Cyriacus von Ancona Nachtreter ist, so möchte ich auch in ästhetischer Beziehung eine Anlehnung vermuten und den Aufschluß aus zwei Daten herleiten: Im Jahre 1460 oder wenig früher[2]) waren Mantegnas Eremitanifresken vollendet und im Jahre 1463 dedizierte ihm Felice Feliciano seine Inschriftensammlung. Natürlich setzte dieser hier bei dem Künstler kein inhaltliches, sondern ein ästhetisches Interesse voraus. Und an den Bauten auf Mantegnas Fresken sehen wir in der Tat frühesten Datums und früher wie in der Plastik die römische Monumentalschrift vollendet vor uns. Mantegna war ihr Wiederentdecker. Jene Dedikation war von Felicianos Seite eine Respektsbezeugung gerade hierfür. In der Folge dann suchte er jenes neue vom Standpunkte des Schreibmeisters aus nutzbar zu machen, und in den folgenden Jahrzehnten sehen wir sie in der Plastik und, ich will gleich hinzufügen, bald auch in den Drucken eindringen. Es sind die »exquisite litere latine antiquarie« von welchen Colonna in der Hypnerotomachia Poliphili spricht. In des Aldus Offizin werden die Grundsätze dann bald auch auf die griechischen Majuskeln angewandt. Dieses Verdienst Mantegnas würde, scheint mir, Tatsache bleiben, auch wenn in Wirklichkeit das Alphabet in Paciolis Buch von Lionardo gezeichnet sein sollte, wie man mit größerer oder geringerer Bestimmtheit annimmt. (Vgl. Müntz, Renaiss. II p. 816.) Die Auswahl der Vorbilder aus den antiken Steinschriften hatte Mantegna getroffen. Feliciano gibt im Gegensatz zu Pacioli die vertiefte Form der Buchstaben auch für die Schreibzwecke als Vorbild und in Wirklichkeit ist dies die Form — also diejenige mit der Mittellinie in den Hasten — in welcher das klassische Alphabet in die Druckoffizinien in den letzten Jahrzehnten des Quattrocento eindringt.

Wo hatte Mantegna sich angeregt? In Felicianos Werkchen werden die Belege für die vorgeführten Buchstabenformen freilich mehrfach aus des Verfassers Heimatsstadt Verona, dem oberitalienischen Rom des

[2]) S. Kristaller Mantegna pag. 67.

Quattrocento, angeführt. Für Mantegna aber scheint mir auch unter unserem Gesichtspunkte die Frage aufzutauchen: Hatten nicht die stadtrömischen Monumentalbauten selbst ihn angeregt, d. h. war er nicht schon in seinen jungen Jahren einmal in Rom?[3])

Jos. Poppelreuter.

3) s. Thode, Mantegnamonographie p. 85, Portheim, Jahrbuch der Kgl. pr. Kunsts. 1886 p. 216.

Zur Elfenbeinplastik der Barockzeit.

In seinen »Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit«,[1]) in welchen Dr. Chr. Scherer zum ersten Male die hauptsächlichsten Meister dieses Kunstzweiges einer eingehenden, kunsthistorischen Betrachtung unterzieht, berichtet er an erster Stelle über Ignaz Elhafen, den er als einen der tüchtigsten Vertreter seines Faches feiert. Den wenigen Notizen, die Scherer von den Lebensumständen des Künstlers zu berichten weiß, vermag ich noch eine weitere hinzuzufügen, die nicht allein für die Erkenntnis der Werke Elhafens, sondern mehr noch für diejenige der Werke seines Kollegen am Düsseldorfer Hofe, nämlich des Venetianers Antonio Leoni von Wichtigkeit ist. Die Nachricht findet sich in einer reich illustrierten Prachthandschrift, die mir seinerzeit durch gütige Vermittlung des Herrn Prof. Dr. Clemen in Bonn von dem Besitzer, Herrn Buchhändler Pflaum auf der Fahnenburg bei Düsseldorf, in liebenswürdiger Weise zur Einsicht und Benutzung auf mehrere Tage überlassen wurde. Der Verfasser des in französischer Sprache im Jahre 1709 geschriebenen, 337 Seiten (Folio) umfassenden Werkes, welches den Titel führt: »Le portrait du vrai mérite dans la personne ser. de mons. l'électeur palatin«, ist ein Italiener namens George Marie Raparini, der lange Zeit am Hofe des Kurfürsten Johann Wilhelm lebte und dort seine Aufzeichnungen machte. Er berichtet uns in der überschwenglichen Ausdrucksweise seiner Zeit von allen bedeutenden Persönlichkeiten, die damals am Hofe des prachtliebenden Kurfürsten zu Düsseldorf eine Rolle gespielt haben. Besonders wertvoll ist dabei das Kapitel, welches der Biographie der glänzenden Künstlerschar gewidmet ist. Nachdem er hier zunächst dem Bildhauer Ritter Gabriel von Grupello, dem Autor des bekannten Reiterstandbildes Johann Wilhelms auf dem Düsseldorfer Marktplatze, einen schwülstigen Lobeshymnus gesungen hat, kommt er sodann auf Seite 195 auf die beiden Elfenbeinschnitzer Leoni und Elhafen zu sprechen. Die Stelle, die hier unverkürzt wiedergegeben werden soll, lautet:

[1]) Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 12. Straßburg 1897.

J'entens ici que la statuaire réclame deux de ses vaillans Professeurs. J'y cours en diligence. Elle pensait mais faussement, que la petitesse de leurs ouvrages me les aurait fait oublier en passant outre, lorsque je les ay obmis à l'endroit où j'ay placé Ms. le Chev. Gripello grand seulement dans les grandes piéces. Je n'avais gardé de les couvrir avec le silence, et comme la petitesse n'ôte pas le prix à ce qui est beau et qu'elle, au contraire, le reléve, étant passé en proverbe parmi les connaisseurs, que tant plus petit tant plus beau, je parleray en premier lieu de monsieur Leony natif de Venise et sculpteur en hyvoire.

Ses camayeux, ses bas-reliefs renferment toutes les grâces, que l'art le plus fin sçait enfanter. Ses petites figures se tournent et s'arrêtent en de belles attitudes et propres pour les actions, dans les quelles on les emploie, elles ont du mouvement et de l'esprit. Les muscles sont arrangés dans leurs assiettes, et sur les muscles les veines se font voir flottantes avec délicatesse et avec force. Les plis des draperies accompagnent doucement les nudités, elles les couvrent, mais ne les cachent point entièrement, suivant l'ordre des parties du corps, elles s'y jettent dessus sans se coller sur la chair et s'arrêtent simplement aux jointures des os pour les indiquer aux regardans.

C'est de ses ouvrages, ce que Ovide disait dans ce fabuleux récit, que le travail surpassait par son excellence le prix de la matiére. »Materiam superabat opus.« Cet habile statuaire a orné de petites statues le modéle ci devant repprésenté dans la medaille du comte Alberti. Il a sculpté en hyvoire la conversion de S. Paul en des beaux grouppes de figures et en outre le martyr de saint Laurent, le rapt de Proserpine, le sacrifice d'Iphigénie et plusieurs autres rares piéces en considération, de quoi je lui inscris sa medaille avec les quattres vers suivans.

Mollia sunt pelago torpentque coralia tunc, cum
De pelago properant artificiumque petunt,
At rigidum dum tractat ebur manus alma Leonis
Mollius est aera fitque vel ipsa caro. (Folgt die Medaille.)

J'ai souvent fait reflexion que, lorsque les Princes et principalement monseigneur, qui est un fin connaisseur et professeur de rares piéces de diamans,[2]) lorsqu'ils en acquièrent un de grand prix, ou bien lorsqu'ils acheptent quelque rare perle, que sa valeur en augmente de beaucoup, s'il leur arrive d'en trouver la pareille et que par cet assortissement favorable leur thrésor soit complet. De même en font-ils avec les excellens hommes. Ils cherchent leur semblables, ils les approchent,

[2]) Er schnitzte selbst in Elfenbein. Raparini S. 81.

afin de faire naître et d'entretenir parmi eux une espéce d'émulation profitable une jalousie de vertu, qui ne manque jamais de les piquer avec des fortes aiguillons de reputation, pour qu'ils courent d'autant plus vite à la gloire, ainsi que deux tranchans de couteaux s'entre-aiguisent en se frottant ensemble, de même que deux lignes concourrantes à un même point se hâtent et s'approchent vers la fin de leur course. Voilà comme font les Gens de vertu, ils s'entre-gardent dans la carriére et croiraient d'encourrir sa honte, si aucun d'eux resterait un demi pas en arrière. Cette considération a fait, que son Altesse électorale a tiré de l'Autriche à son service un autre sculpteur en hyvoire, qui s'appelle Ignace Helhafen. Plusieurs piéces, que j'ai vu de lui, m'ont porté avec justice, à lui ouvrir la porte de mérite, afin qu'il prenne sa place.

Celui s'est attaché à l'école romaine et observe l'antique dans ses contures avec beaucoup d'attention. Je donne ici son éloge en abbrégé. Haec tua si vivunt eburis pulcherrima signa a superis donum Pygmalionis habes. (Folgt seine Medaille.)

Hier wird also ausdrücklich bestätigt, was Scherer schon mutmaßte, daß Elhafen von Wien aus an den Düsseldorfer Hof berufen wurde. Leider sagt uns auch Raparini nicht, in welchem Jahre die Berufung erfolgt ist. Doch geht aus seinen Worten hervor, daß Elhafen später als Leoni nach Düsseldorf gekommen sein muß. Dieser aber dürfte wohl sicher erst nach des Kurfürsten Vermählung mit Maria Anna Louise von Medici, der Tochter Cosimos III. von Florenz, also jedenfalls nicht vor dem Jahre 1691 in Düsseldorf eingetroffen sein. Elhafens Aufenthalt am kurfürstlichen Hofe mag demnach in die letzten Jahre des 17. und die ersten 15 Jahre des folgenden Jahrhunderts fallen. Möglich, daß er bis zum Tode des Fürsten, der im Jahre 1716 erfolgte und die ganze Künstlerkolonie in alle Winde zerstreute, dauerte. 1709, als Raparini seine Aufzeichnungen machte, scheint Elhafen wenigstens noch in Düsseldorf gelebt zu haben. Interessant ist nun, was Raparini über den Anlaß zu des Künstlers Berufung erzählt, der Kurfürst habe dem Leoni in Elhafen mit Absicht einen Rivalen zu geben gedacht, um durch die gegenseitige Konkurrenz den Eifer und die Schaffenslust der beiden Künstler zu erhöhen und anzufeuern. Wenn wir auch diese Angabe keineswegs als bare Münze zu betrachten brauchen, so läßt sich doch vielleicht aus ihr etwas anderes herauslesen, nämlich eine später entstandene, feindselige Haltung der beiden Meister zu einander. Jedenfalls muß nach Raparinis Bericht Leoni ein nicht minder begabtes und bedeutendes Talent als Elhafen gewesen sein. Auch kann man aus der kurzen Charakterisierung ihrer Arbeiten eine gewisse Differenz bezüglich ihrer Stilweise herausfühlen. Elhafen, als ein Anhänger der römischen Schule, d. h. als Vertreter der

Richtung des Bernini und Cortona beobachtete, wie dies ja auch in der Tat seine Werke erkennen lassen, den weichen Linienfluß »antiker Konturen«. Er bildete mit Vorliebe nackte Figuren und zwar meistens aus dem Kreise der griechischen und römischen Mythologie. »Seine Männer, sagt Scherer (S. 13), sind kraftvoll, sehnig und muskulös, zugleich aber von einer bäurischen Plumpheit und Schwerfälligkeit, die sie zu jeder anmutigen Bewegung unfähig macht. Auch seine Frauen haben volle, ja üppige Formen, die jedoch gleich weit von der gewaltigen Formenfülle Michel-Angelesker Riesenweiber, wie von der urwüchsigen Derbheit Rubensscher Frauengestalten entfernt sind«. Zu dieser Charakteristik Elhafenscher Stilweise steht diejenige Raparinis über Leonis Formensprache in einem bestimmt gezeichneten Gegensatze. Danach besaßen dessen Figuren eine außerordentliche Grazie und Anmut und eine überaus geistreiche Art der Stellung und Bewegung. Wahrscheinlich waren sie schlanker, eleganter und nicht so »bäurisch plump« und »schwerfällig« als diejenigen Elhafens. Auch müssen sie bei aller Grazie doch noch eines gewissen realistischen Zuges nicht entbehrt haben. Die Muskeln waren besonders hervorgehoben und die Adern unter der Haut zu sehen. Außerdem scheinen sie mehr bekleidet gewesen zu sein, was wohl zum Teil die Wahl des dargestellten Stoffes bedingt haben mag, der anscheinend mehr der biblischen und klassischen Historie entnommen ist. Raparini nennt uns eine Bekehrung Pauli, eine Marter des hl. Laurentius, einen Raub der Proserpina und eine Opferung Iphigeniens. Doch hüllten seiner Aussage nach die Gewänder den Körper nicht derartig ein, daß sie die Struktur desselben völlig verdeckten, sondern sie begleiteten die Konturen und deuteten die Formen in gewissenhafter Weise an. Mit Hülfe dieser Kennzeichen dürfte es ja nun den Forschern auf diesem Gebiete nicht mehr schwer fallen, die von Raparini genannten Arbeiten Leonis wieder aufzufinden. Wahrscheinlich werden sie, wie auch die Düsseldorfer Werke Elhafens in das Bairische National-Museum gekommen sein. So wird man zunächst zu untersuchen haben, ob nicht daselbst die von Scherer dem Elhafen vermutungsweise zugeschriebene Opferung Iphigeniens, sowie der Raub der Proserpina und damit auch die Enthaltsamkeit des Scipio, der Heldenmut des Mutius Skävola und die Erziehung des Bacchus vielmehr dem Leoni zuzuweisen sind. Ebenso könnte auch vielleicht das Relief der Bekehrung Pauli, welches sich im Herzogl. Museum zu Braunschweig befindet und nach Scherer von demjenigen Elhafens in Kremsmünster verschiedene Abweichungen enthalten soll, auf Leoni zurückzuführen sein. Doch kann ich diese Untersuchungen ja den Herren, die auf diesem Gebiete bewandert sind, überlassen.

Was die von Raparini angeführten kleinen Statuen für das Modell des Grafen Alberti anbetrifft, so waren hiermit 158 kleine Figürchen gemeint, die Leoni für ein Treppenmodell gefertigt hatte, das in dem neu zu errichtenden Residenzschlosse des Kurfürsten zu Düsseldorf, dessen riesiger Originalplan von der Hand des Grafen Matthias Alberti[3]), eines italienischen Architekten am Hofe Johann Wilhelms, heute noch im historischen Museum der Stadt zu sehen ist, zur Ausführung kommen sollte. Das Modell, welches leider zu Grunde gegangen ist, bestand nach Raparinis Beschreibung und Zeichnung (S. 170) aus zehn Einzeltreppen, die zusammen ein Achteck bildeten und in der Mitte einen Weg freiließen, der auf 50 Fuß Breite projektiert war. Auf den Stufen standen in gewissen Abständen die Figuren des Leoni auf hohen Piedestalen. Grupello war für die spätere Ausführung in Marmor vorgesehen. Ob diese Figürchen des Leoni wirklichen Kunstwert besaßen, oder nur, wie man denken möchte, als kleine, flüchtige Skizzen ausgeführt waren, muß dahingestellt bleiben. Raparinis Erwähnung und Nachzeichnung des Treppenmodells könnte allerdings den Gedanken aufkommen lassen, daß es sich hier um ein kleines Kunstwerk gehandelt habe, wie denn derartige Spielereien zu jener Zeit ja gang und gebe waren. Schwerlich aber dürften die Figürchen Leonis als Modelle und Vorbilder Grupellos bestimmt gewesen sein.[4])

Ferd. Koch.

3) Alberti, ein geborener Venetianer, erbaute auch das Schloß Bensberg, welches dem Kurfürsten als Jagdschloß diente und heute bekanntlich in eine Kadettenanstalt umgewandelt ist.

4) Leider erfahre ich zu spät, daß Dr. Scherer in seinem jüngst erschienenen Buche »Elfenbeinplastik seit der Renaissance« (Monographien des Kunstgewerbes Bd. VIII S. 20f.) die oben erwähnten Stücke dem Leoni nunmehr bereits zurückgegeben hat. Wenn somit meine Notiz in dieser Hinsicht zu spät kommt und überflüssig erscheint, so wird sie immerhin als Bestätigung der von Scherer so scharfsinnig aufgestellten Vermutungen und als Nachricht zu der Biographie Leonis und Elhafens nicht unwillkommen sein.

Literaturbericht.

Allgemeine Kunstgeschichte.

Festschrift zum vierhundertsten Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen 13. Juli 1901. Im Auftrage der Regierung herausgegeben von der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft zu Basel. Basel 1901.

Ein vornehm ausgestatteter Band von 357 Seiten Text in Folio mit zahlreichen Textabbildungen in Zinkätzung und Radierung sowie außerdem 66 Vollbildern in Radierung, Kupferstich, Lithographie, Farbendruck und Photogravüre.

Das Werk schildert im zweiten Teile auf ungefähr 140 Seiten Basels Bedeutung für Wissenschaft und Kunst im 15. Jahrhundert und enthält zunächst einen Aufsatz von Carl Christoph Bernoulli, dem Oberbibliothekar der Basler Universitätsbibliothek, über das geistige Leben und den Buchdruck im 15. Jahrhundert, der indessen die künstlerische Ausstattung der Bücher nur nebenbei berührt. Es folgen aber dann zwei kunsthistorische Arbeiten, von denen beide namentlich aber die erste mehr als bloß lokales Interesse verdienen.

Der Abschnitt »Malerei« enthält die längst erwartete Publikation über Konrad Witz von Dan. Burckhardt mit achtzehn Vollbildern in Photogravüre, fast alle nach guten Aufnahmen. Eine Übersicht über alle Denkmäler, die noch von der Geschichte der Malerei in Basel während des 15. Jahrhunderts Zeugnis ablegen, hätte dem Titel zwar mehr entsprochen und wäre auch von Interesse gewesen, indessen hat sich der Verfasser darüber selbst schon früher, auch im Zusammenhange ausgesprochen (Festbuch zur Eröffnung des Historischen Museums in Basel 1894) und er beschränkt sich im wesentlichen darauf, eine neue Entdeckung, die bisher nur vorläufig angekündigt war mit allen ihren Konsequenzen zum Gegenstand seiner Darstellung zu machen. Er gibt uns

dafür einen der wichtigsten Beiträge, die zur Geschichte der schwäbischen Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in den letzten zwanzig Jahren erschienen sind.

Die Gemälde, um die es sich handelt, sind nur zum kleinen Teil erst neuerdings bekannt geworden. Im Baseler Museum harrte seit langer Zeit eine Reihe von Bildern der genauern Bestimmung; in den 90er Jahren tauchte dann im Münchener Kunsthandel ein Werk auf, das ins Basler Museum gelangte, obwohl vorerst die Übereinstimmung mit dem schon vorhandenen Cyklus nicht bemerkt wurde. Fast gleichzeitig wurde auch das Gemälde aus dem Nachlaß des Prälaten Straub bekannt, das jetzt eine Zierde des Straßburger Museums bildet. Die Verwandtschaft dieses Bildes mit der neuen Basler Erwerbung ist auffallend und war schon festgestellt, als Burckhardt in zwei beiderseits bemalten Tafeln des Genfer Musée d'archéologie, von denen die eine datiert und bezeichnet ist, dieselbe Hand sowohl wie in den jüngst bekannt gewordenen als wie in den längst bekannten rätselhaften Gemälden sah. Dazu kam noch eine Entdeckung von Bayersdorfer im Neapeler Museum.

In der von Burckhardt angenommenen Chronologie ergibt sich nun folgendes Inventar erhaltener Werke.

Frühwerke.

1. Die acht Tafeln des Basler Museums, die zum älteren Bestand gehören. Fünf mit Goldgrund, Darstellungen von Handlungen, in denen eine symbolische Vorbedeutung für die Erlösungsgeschichte gesehen wurde: Esther und Ahasver, David und Melchisedek, Cäsar und Antipater, sowie auf zwei Tafeln: David und die drei Helden, die aus dem Lager der Philister bei Bethlehem Wasser bringen, ferner: die Einzelgestalt der Synagoge, die Einzelgestalt eines Mannes mit Messer und Buch (früher als Bartholomäus, jetzt von Burckhardt als alttestamentarischer Priester bezeichnet), endlich ein heiliger Christophorus in weiter Landschaft. — Die Bilder stammen wie übrigens auch die Holbein in der Karlsruher Galerie aus der Kunstsammlung des Markgrafen von Baden, die sich bis 1808 in Basel befand, sie gingen dann in Basler Privatbesitz über und haben sich infolge verschiedener Schenkungen wieder in der öffentlichen Kunstsammlung der Stadt zusammengefunden. Die Annahme, daß sie aus einer Kirche in Basel oder der Umgebung kommen, ist damit zwar nicht geboten, aber doch recht naheliegend. Die fünf zuerst genannten gehörten sicher einem und demselben Altare an, daß die andern auch dazu gehörten, ist wahrscheinlich. Die Maße stimmen wenigstens ungefähr. Mündler hatte die Gemälde einst nicht so ganz mit Unrecht als französisch-burgundische Schule bezeichnet. Burckhardt selbst führte sie als

Konservator der Galerie im Kataloge früher als »Art des Gerrit van St. Jans« auf.

2. Das Gemälde im Museo Nazionale in Neapel. Die hl. Familie mit der hl. Katharina und Barbara in einem Kirchenraume, in dem eine freie Wiedergabe des Baseler Münsters deutlich zu erkennen ist.

Spätwerke.

3. Das Bild im Straßburger Museum. Maria Magdalena und Catharina in einer gotischen Halle.

4. Das Bild, das im Münchener Kunsthandel aufgetaucht ist: Joachim und Anna an der goldenen Pforte im Basler Museum. Von größerem Format, von den übrigen Basler Tafeln auch im Stil etwas verschieden.

5. Die Tafeln im Musée d'archéologie in Genf. Wahrscheinlich die beiden Teile eines größeren Altarflügels, dessen Gegenstück verloren ist. Auf der ehemaligen Innenseite der einen Tafel der Stifter Kardinal Jean de Brogny vor der Madonna knieend, auf der Außenseite die Befreiung Petri, hier am Rahmen das Wappen des Kardinals. Auf der Innenseite der anderen Tafel die Anbetung der Könige, außen Petri Fischzug. Hier die Inschrift: hoc opus pinxit magister conradus sapientis de basilea M°CCCC°XLIIII°. Die Bilder stammen aus der ehemaligen Makkabäer-Kapelle in Genf und sind auch in Genf entstanden, denn die Landschaft auf dem Fischzug Petri ist eine Darstellung des Genfersees von der Schweizerseite aus, im Hintergrunde sieht man einen Teil des Salève.

Daß ein und derselbe Künstler diese Gemälde geschaffen, ist kaum zu bezweifeln, die Hand des Meisters ist leicht erkenntlich trotz auffallender Verschiedenheiten der Formgebung und der Ausführung. Eine Ausnahme macht nur der hl. Christophorus, allein dieses Bild ist stark restauriert worden und weist immerhin in einigen Einzelheiten und in der Gesamtauffassung erhebliche Analogien mit den übrigen Schöpfungen auf.

Aus den Basler Urkunden geht hervor, daß ein Konrad Witz von Rottweil, der sich auf Latein »Sapientis« (i. e. Sohn des Sapiens) nannte, in Basel kurz vor der Mitte des Jahrhunderts tätig war. Er wurde 1434 in die Zunft, 1435 in das Bürgerrecht aufgenommen, kauft im Frühjahr 1443 ein größeres Anwesen an der Hauptstraße der Stadt, muß dann aber, auch nachdem er 1444 das Bild in Genf signiert hatte, außerhalb von Basel sich aufgehalten haben. Er ist vor August 1447 mit Hinterlassung von sechs unmündigen Kindern, aber als wohlhabender Mann gestorben. Die älteren Kinder scheinen sich indessen dem mündigen Alter genähert zu haben. Daraus schließt Burckhardt, daß Witz sich im Beginne der 30er Jahre, noch vor der Aufnahme in die Zunft, verhei-

ratet hat, im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts geboren wurde und in der Vollkraft seiner Jahre gestorben ist. Ungefähr dasselbe Ergebnis erhält man auch dann, wenn man die Verheiratung in die Zeit der Aufnahme in Zunft und Bürgerrecht, also um 1435 ansetzt. Konrad Witz ist also einige Jahre jünger als Roger van der Weyden und Jaques Daret gewesen, aber schon früh, bald nach Jan van Eyck gestorben.

Diese Entdeckung, die schon seit einigen Jahren in Fachkreisen bekannt war, hat im Verein mit der Publikation des Moserschen Altares in Tiefenbronn, dem Bekanntwerden der Gemälde von Hans Multscher in Sterzing und namentlich denen von 1437, jetzt im Berliner Museum, die bisherigen Anschauungen über die Entwicklung der schwäbischen Malerei im 15. Jahrhundert vollständig umgestoßen.

Bisher nahm man an, daß erst in den sechziger Jahren sich in Oberdeutschland ein der niederländischen Kunst verwandter Naturalismus ausgebreitet habe und zwar vielfach unter direktem Einfluß des Roger van der Weyden. Nun zeigen aber die Werke des Witz schon ganz unverkennbar die neue Richtung, man hätte sie unbedenklich etwa um zwei Jahrzehnte später angesetzt. Wir erfahren zu gleicher Zeit, daß sie in Basel entstanden sind und von einem oberdeutschen Meister stammen, und es ist nicht zu verkennen, daß nicht erst Roger, sondern schon Jan van Eyck und die frühen Werke des Meisters von Flémalle auf die oberdeutsche Kunst gewirkt haben.

Außerdem hat, wie Burckhardt glaubhaft macht, Konrad Witz in Basel gar nicht allein gestanden. Im Museum der Stadt befinden sich zwei Tafeln, die aus einer abgebrochenen Kirche von Sierenz, einem Dorfe an der Bahnlinie Basel—Mülhausen stammen: Martin, den Mantel mit dem Bettler teilend, und Georg, den Drachen tötend. Burckhardt sucht hier dieselbe Hand wie in dem Gemälde von Donaueschingen mit den beiden hl. Einsiedlern Antonius und Paulus. Dieses Bild ist 1445 datiert. die Jahrzahl wurde früher trotz ihres echten Aussehens angezweifelt, Heute hat das Datum nichts befremdliches mehr und es dient im Gegenteil zur genaueren Einordnung jener beiden Basler Bilder. Das Kolorit des Donaueschinger Bildes steht mir zwar etwas heller in Erinnerung als das der Gemälde aus Sierenz, trotzdem scheint mir Burckhardt recht zu haben. Zu den ganz auffallenden Analogien im Stil, die schon die Abbildung zeigt, kommt noch der Umstand, daß auf dem Donaueschinger Bilde im Hintergrunde das Spalentor in Basel in seinem damaligen Zustande abgebildet ist. Diese Kombination öffnet nun aber wieder eine weitere Perspektive. Burckhardt weist auf die ganz frappante Übereinstimmung der Landschaft in einem Stiche des Meisters E. S. von 1467, Johannes auf Patmos, mit den Landschaften dieses »Basler Meisters von 1445« hin.

Mit alledem gewinnt nun auch der Umstand, daß Stephan Lochner aus Meersburg bei Konstanz stammt, daß ein Hance de Constance in den Diensten Philipps des Guten erwähnt wird, eine neue Bedeutung für die Geschichte der schwäbischen Malerei.

Nicht beistimmen können wir dagegen den Ansichten des Verfassers über die Entwicklung des Konrad Witz und namentlich nicht mit der Ansicht, daß die Berührung des Meisters mit der flandrischen Kunst nur eine oberflächliche gewesen sei. Daß das Bild in Straßburg und das in Basel mit Joachim und Anna beide zu den reiferen und späteren gehören und mit den Genfer Tafeln eine Gruppe bilden, ist nicht zu bestreiten. Auch das hat Burckhardt richtig eingesehn, daß Jan van Eyck und der Meister von Flémalle auf Witz gewirkt haben. Der Verfasser sieht aber bloß vorübergehende Anlehnungen in einzelnen Werken in dem Neapeler Bilde an Jan van Eyck und in dem Straßburger an den Flémaller und findet in den älteren Basler Bildern noch lediglich eine Kunst »aus Eigenem«, eine Richtung der schwäbischen Malerei, die den Stammescharakter noch unberührt bewahrt hat und nur dem allgemeinen Streben nach stärkerer Naturwahrheit gefolgt ist. Unseres Erachtens verrät nun Konrad Witz wohl eine sehr individuelle Auffassung in Ausdruck, Gebärde und Gestalt und seine rauhe Größe ist oberdeutsche Eigenart. Aber die Darstellung von Raum und Form, die Art der plastischen Modellierung ist diejenige, die die Brüder van Eyck in die Malerei eingeführt haben.

Mir scheint es nicht glaubhaft, daß diese neue Art der Darstellung ein drittes oder viertes Mal in der Weltgeschichte erfunden worden ist; die Leistung scheint mir zu groß; die Natur ist sparsam im Hervorbringen von Genies, die so viel leisten können. Ich würde mich nicht wundern, wenn eines Tages bekannt werden sollte, daß auch Masaccio von der epochemachenden Arbeit der Niederlande gelernt habe. Anderseits bedingt aber auch die Herübernahme einer solchen neuen Darstellungsart weit mehr als das Erlernen eines Kunstgriffes. Sie erfolgt nicht ohne tiefgreifende Umwandlungen — auch im Denken und Fühlen. Doch wird man solchen Erwägungen keinerlei Bedeutung beimessen. Überzeugender dürfte der Hinweis darauf sein, daß sich überall, auch in den älteren Basler Bildern des Konrad Witz, die deutlichen Spuren eines direkten Einflusses von Seiten des Flémaller Meisters finden: in der Wahl der Farbenakkorde, im Wurf der Falten, in der Art, wie diese mit geraden, im spitzen Winkel sich treffenden Linien gezeichnet sind, in der Freude am Spiel der Schlagschatten und selbst in der Art des Sitzens. Das Bild in Neapel, in dem Burckhardt den Einfluß des Jan van Eyck zugibt, dürfte übrigens außerdem das frühste unter den erhaltenen sein.

Konrad Witz verliert dadurch für uns nicht an Interesse. Das frühe Erfassen des Neuen und die ungeschwächte Kraft und Selbständigkeit innerhalb der neuen Richtung geben ihn als einen der größten deutschen Maler des Jahrhunderts, ebenbürtig einem Moser und einem Pacher, zu erkennen. Der Künstler ist eher höher einzuschätzen als Dan. Burckhardt gläubt. Auch Pacher und Dürer wußten zuerst unter ihren Landsleuten und am selbständigsten die Fortschritte einer fremden Kunst, wenn auch einer anderen, zu verwerten.

Der letzte Abschnitt der Festschrift »Baukunst, Bildhauerei« von Karl Stehlin hält, wie die Darstellung der Malerei, nicht genau, was der Titel verspricht. Eine Anzahl von den wichtigsten Schöpfungen des ausgehenden Mittelalters haben schon früher eingehende Würdigungen erfahren, die Bauten des 15. Jahrhunderts am Münster vom Verfasser selbst, das Rathaus in einer Monographie von Alb. Burckhardt und Rud. Wackernagel. Allein es fehlte auch so nicht an hervorragenden Leistungen, die einer Beschreibung lohnten, sodaß die erste Hälfte der letzten Abhandlung der Festschrift ein wertvolles Bild spätmittelalterlicher Bautätigkeit bieten konnte. Es ist höchstens das zu bedauern, daß der verfügbare Raum zur Kürze nötigte.

Fast alle Aufgaben der Baukunst, welche in einer mittelalterlichen Stadt überhaupt vorkommen, sind, wie der Verfasser hervorhebt, wenigstens durch ein gutes Spezimen vertreten. Stehlin beginnt mit einem Wohnhaus, dem »Bischofshof«, der Residenz der Bischöfe, einem Bau, der unter den mittelalterlichen Schöpfungen dieser Art am besten erhalten und außerdem, auch nach dem Umbau im 15. Jahrhundert, als das erste Wohnhaus der Stadt galt, da hier die durchreisenden Könige und Kaiser einquartiert wurden.

Es folgen der Fischmarktbrunnen, ein Meisterwerk spätgotischer Zierarchitektur. Das bekannte Spalentor, die Kapelle auf der alten Brücke, das Karthäuserkloster und die Leonhardskirche. Der Verfasser gibt außer der Beschreibung der alten Teile und einem kurzen Abriß dessen, was über das Leben der ausführenden Meister bekannt geworden ist, auch eine fachkundige knappe Würdigung des künstlerischen Problems und der künstlerischen Lösung, wobei er stets ein besonderes Interesse den Proportionen zuwendet. Wegen der vorzüglichen Dispositionen und Verhältnisse widmet er auch der alten Fassade des Rathauses noch einen kurzen Abschnitt. Die Erörterungen sind begleitet von mehreren Textillustrationen und 16 Vollbildern, einer Photogravüre nach zwei photographischen Aufnahmen des Fischmarktbrunnens und 15 Photolithographien nach Zeichnungen, von denen die meisten Originalaufnahmen des Architekten R. Visscher van Gaasbeek sind.

Der Abschnitt über die Plastik ist besonders der vorzüglichen Abbildungen wegen wertvoll. Das meiste, was aus dem 15. Jahrhundert überhaupt noch erhalten ist, wurde abgebildet, aber es ist nicht viel, im Bildersturm ist fast alles zugrunde gegangen. Von Werken der Holzplastik scheinen in Basel vorher auch solche von großem Werte vorhanden gewesen zu sein. Stehlin verzeichnet einige urkundliche Notizen, aus denen wenigstens das hervorgeht, daß erstaunliche Summen für Schnitzaltäre bezahlt wurden; allein von Holzskulpturen mit figürlichen Darstellungen sind heute nur einige Chorstühle und einige Medaillons an hölzernen Decken nachweisbar und plastische Werke in Stein sind auch sehr selten.

Immerhin konnte auf zehn Tafeln eine interessante Auswahl geboten werden. Von 1428 bis 1512 ist fast jedes Jahrzehnt vertreten. Ein kurzer Text begleitet die Tafeln, dessen Inhalt, wie ausdrücklich hervorgehoben wird, auf Dan. Burckhardt zurückgeht.

Man erhält angesichts der abgebildeten Denkmäler den Eindruck, der auch durch die sonst noch erhaltenen nicht modifiziert wird, daß in Basel keine selbständige Bildhauerschule bestanden hat, daß vielmehr oberdeutsche Meister verschiedener Richtungen in der Stadt tätig gewesen sind. Auch stammt nichts von dem, was erhalten ist, von einem Künstler, der ähnlich wie Konrad Witz seiner Zeit vorausgeeilt war. Das Hervorragendste sind ohne Zweifel die beiden Schöpfungen aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, die Chorstühle der Karthause und die des Münsters. Unter den Werken, die am Schluß des 15. Jahrhunderts und am Beginn des 16. entstanden sind, findet sich nichts, was dem Besten in Nürnberg, Augsburg oder Ulm gleichgestellt werden könnte, und doch ist einiges unter dem Erhaltenen, wie das Grabmal des Wolfgang von Uttenheim (von 1501) und die Medaillons eines Zimmers in der Karthause, offenbar den hervorragendsten Kräften anvertraut worden, die gerade zu haben waren.

Der Stil, der in Deutschland für den Schluß des 15. Jahrhunderts charakteristisch ist, der mit den eckigen Linien und scharfen Brüchen im Faltenwurf, macht sich erst in den siebziger Jahren zugleich mit dem Einfluß des Meisters E. S. geltend, während er in der Malerei schon mit Witz auftritt. Die reizenden Steinreliefs am Fischmarktbrunnen von 1468 wären in Augsburg und Nürnberg, geschweige denn bei den Niederländern schon zwanzig bis dreißig Jahre früher möglich. Die Hauptfiguren des Brunnens, die noch weit altertümlicher sind, werden allerdings von den Verfassern wohl mit Recht als die Überreste eines älteren an derselben Stelle einst vorhandenen Werkes bezeichnet.

Eine zeitliche Bestimmung der Schöpfungen, die nicht durch ein

Datum oder eine urkundliche Notiz festgelegt sind, ist natürlich hier, wo so wenig erhalten ist, sehr schwierig; gegen die Datierungen der Verfasser dürfte deshalb höchstens das vielleicht gesagt werden, daß die Chorstühle des Münsters wohl zu spät angesetzt wurden; sie sind wohl nicht in der Mitte des Jahrhunderts, sondern schon vor 1430 entstanden. Die scharfe individuelle Durchbildung der Köpfe, die mit Recht hervorgehoben wird, habe ich doch schon um 1400 auch in Oberdeutschland namentlich an hervorragenden Grabsteinen vielfach gefunden. Bei dem Chorgestühl des Münsters ist aber der Gesamtcharakter der größeren Gestalten, die Haltung der Figuren wie der Lauf der Falten, noch der für das 14. Jahrhundert charakteristische. Dies legt die Vermutung doch sehr nahe, daß die Arbeiten nicht etwa wie die Bilder des Witz unter den anregenden Einflüssen entstanden sind, welche die fremden Künstler während des Konzils brachten, daß die Chorstühle vielmehr für die kommende Kirchenversammlung bestellt worden sind.

Am Schlusse der Abhandlung widmet Stehlin noch einige wenige Worte den Hauptzweigen des Kunsthandwerkes, der Goldschmiedekunst, Kunstschlosserei und der Glasmalerei, und jede Gattung wird durch je eine Tafel illustriert. Hier ist indessen der Wunsch berechtigt, denselben Gegenstand in viel weiterem Umfange, wenngleich in ähnlich knapper Form und sachkundiger Art behandelt zu sehen. Das vorhandene Material hätte es gestattet, diesen Gebieten einen eigenen Abschnitt von ähnlichem Umfang wie der über die Malerei oder der über die Baukunst zu widmen.

Heinr. Alfr. Schmid.

Architektur.

Gustave Clausse. Les San Gallo Architectes, Peintres, Sculpteurs, Médailleurs, XVe et XVIe siècles. Tome premier: Giuliano et Antonio l'Ancien. Paris, Ernest Leroux 1900. LV und 404 S. in gr. 8° mit 45 Illustrationen in Holzschnitt, Lichtdruck und Photogravüre.

In dem vorverzeichneten Buche liegt der erste Band einer Publikation vor uns, die sämtliche Mitglieder der Sangallodynastie in drei Bänden behandeln soll. Ehe der Verfasser an sein eigentliches Thema herantritt, hat er es für nötig erachtet, uns in einem auf 55 Seiten ausgesponnenen, mit der dorischen Wanderung (!) beginnenden »Allgemeinen Überblick« über den Ursprung der Renaissance zu unterrichten. Seine Ausführungen

gipfeln in der These, sie sei — sowohl zur Zeit des Augustus als im 16. Jahrhundert — nichts anderes gewesen »als das Wiederauftauchen, die Erneuerung, die notwendige Nachahmung dessen, was das Zeitalter des Perikles erfunden hatte, und habe alle künstlerischen, literarischen und philosophischen Formeln reproduziert, deren Wiege die Antike gewesen war« (S. X und XLIII). Nachdem der Verfasser für seine folgenden Ausführungen sich und uns auf dieses sichere Fundament gestellt hat (wobei wir nebenher manches bisher Unbekannte erfahren, z. B. daß die Christen sich für die Bedürfnisse ihres Kultus der römischen Basilika bemächtigt hatten und während vieler Jahrhunderte keine anderen Vorbilder für ihre Kirchen suchten (S. XLIV); daß man bis auf die Zeit, die zwischen der Regierung der Kaiser Otto I. und Friedrich II. liegt, herabsteigen müsse, um einige wichtige Modifikationen in der Architektur zu konstatieren [ipsissima verba! S. XLV]; daß zur Zeit Niccolo Pisanos die deutschen Architekten in Italien überwogen [S. LII] u. a. m., erachtet Clausse es des weiteren für notwendig, uns in nuce (auf 39 Seiten) die Geschichte der Mediceer und der römischen Päpste von Nikolaus V. bis Klemens VII. vorzuführen. Welcher Genauigkeit er sich dabei befleißigt, mag man daraus entnehmen, daß er z. B. die Errichtung der Sakristei von S. Lorenzo dem Cosimo Medici zuschreibt (S. 8), ihm den Titel: pater patriae bei Lebzeiten zuerkennen (S. 9) und seine Söhne Piero und Giovanni 1472 bezw. 1461 sterben läßt (statt 1469 und 1463, S. 11), daß er Giuliano da Sangallo zum Nachfolger Giulianos da Majano in Neapel macht, Lorenzo de Medici das Verdienst zuschreibt, dem 1468 verstorbenen Sigismondo Malesta nach L. B. Albertis Tode (1472) zur Fortsetzung des Baues von S. Francesco den Piero della Francesca empfohlen zu haben (S. 17), daß er die künstlerische Erziehung Lorenzos (geb. 1449) dem Donatello und Brunelleschi (gest. 1445) imputiert (S. 18), Cosimo I. mit Margaretha, der natürlichen Tochter Karls V. vermählt sein läßt (S. 24), Innozenz VIII. die Errichtung der Fontana Trevi zuschreibt (S. 33) und ihn die Arbeiten am Chor von S. Peter fortführen läßt (S. 34).

Indem der Verfasser endlich an seine eigentliche biographische Aufgabe herantritt, versichert er uns mit nicht geringem Selbstgefühl: »en recueillant à Florence et à Rome, dans les archives des paroisses (!) et des particuliers (!), dans les bibliothèques et dans les riches collections, des dessins ..... tous les documents qu'il nous a été permis de découvrir, l'erreur n'est plus possible, et nous pouvons donner notre travail comme exact (S. 45). Welche Bewandtnis es mit diesen Behauptungen habe, möge der Leser aus den folgenden Daten entnehmen:

Den von Milanesi in seinem Stammbaum des Geschlechtes der Sangallo als lavoratore di terra (ländlicher Arbeiter, Ackerbauer) qualifi-

zierten Ahnen Stefano macht Clausse zum Töpfer (S. 52)! S. 54 und 57 bedauert er, »après des recherches actives et infructueuses« nicht in der Lage zu sein, über die künstlerische Tätigkeit von Giulianos Vater Francesco da Sangallo irgend eine Auskunft geben zu können, da »aucun document ne vient donner d'indications précises à ce sujet«. Wir versichern den Verfasser vom Gegenteil und können als Ergebnis unserer Forschungen anführen, daß Francesco in den Jahren 1447 und 1454 bei Arbeiten im Amtslokale der Notare und in S. Maria de' Servi nachweisbar ist; an beiden Orten hat er sich als »legnaiuolo« (Tischler und Intarsiator) betätigt.[1]) Dies diene vorläufig zum Ersatz für die melodramatische Szene zwischen ihm und Cosimo Medici, womit unser Verfasser seine Ausführungen S. 54 ausschmückt, sich auf eine vage Bemerkung Vasaris (IV, 267) stützend.

Viel macht unserm Verfasser der Tod Giul. da Majanos zu schaffen. S. 55 läßt er ihn 1450 — S. 217 im Jahre 1470 sterben — und doch hätte er das richtige Jahr (1490) schon Milanesis Vasariausgabe (IX, 256) entnehmen können, die er ja sehr wohl kennt. Ist doch sein ganzes Opus nichts sonst, als eine — allerdings öfter durch Mißverständnisse und Flüchtigkeiten entstellte — Paraphrase derselben! S. 58 erfahren wir — leider ohne Angabe der Quelle für diese völlig neue Nachricht —, daß die Brüder Sangallo mit den fast gleichalterigen Söhnen Pieros de' Medici erzogen worden seien! S. 60 wird — trotz aller Forschungsresultate E. Müntzs, dessen Bände doch Clausse häufig citiert — Giul. da Majano als Erbauer des Pal. di Venezia angegeben; S. 62 der Anteil Sangallos an der Benedictionsloggia vollständig ignoriert,[2]) und seine Rückkehr nach Florenz für Ende 1471 angesetzt »pour assister aux derniers moments de son protecteur Pierre de Medicis» (der 1469 gestorben war!). Auf der gleichen Seite wird ihm die Beteiligung an der Verteidigung von Castellina fälschlich zugeschrieben, dagegen die durch ihn vorgenommene Befestigung von Colle di Valdesa ignoriert. Das 1480 von Giuliano gelieferte Modell

[1]) 1447, die 30 martii. Spese fatte pro reactamento et ornamento audientie: Francisco Bartoli legnaiuolo pro banco seu scanno audientie libr. 18 sol. 17 (Atti del Proconsolo, Stanziamenti a. a.)

1454 adj XII settembre. L'opera di convento: Lire due pagamo a Francesco di Bartolo lengnaiuolo posto dè dare al libro nero segn° p, c. 231, portò giuliano suo figliuolo, sono per parte di magior somma d'avere per piu opere di maestro à messo nellavorij di lengname di casa a libro detto . . . L. ij —. (Ssª Annunciata, Libro d'Entrata e Uscita, N° nuovo 689 a c. 222).

[2]) Für die Begründung der im folgenden gegebenen Berichtigungen der Angaben von Clausse verweisen wir auf unseren »Chronologischen Prospekt des Lebens und der Werke Giulianos da Sangallo« im Beiheft zum Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen, 1902.

von S. Maria de' Servi wird (S. 64) als ein Entwurf zum Ausbau der Kirche gedeutet, während diese ja dazumal längst vollendet war. Wenn (S. 66) für den Chor nach Albertis Tode Bettino als Architekt namhaft gemacht, und das Chorgestühl dem Francione zugeschrieben wird, so handelt es sich hiebei um eine Verwechslung mit dem hinter der Kapelle der Ss. Annunziata liegenden kleinen Oratorium. Das aufs Jahr genau fixierte Datum für die Sassettigräber in der Trinità, das Clausse S. 70 mit 1482 angibt, wird wohl schwerlich durch ein urkundliches Zeugnis zu stützen sein. Gegenüber den Ausführungen, womit er S. 75 und 79 ff. die Autorschaft Giulianos an der Citadelle von Ostia gegen die inschriftlich beglaubigte Baccio Pontellis verficht, ist einfach darauf zu verweisen, daß für die Jahre 1483—86, in denen der Bau in Ostia entstand, die Anwesenheit Giulianos in Florenz feststeht; Clausse freilich läßt (S. 81) ihn erst 1485 dahin zurückkehren und behauptet Pontelli, den er noch immer als »constructeur et restaurateur de toutes les églises de Rome« qualifiziert, sei erst seit 1487 in päpstlichen Diensten, obwohl er eine Seite vorher ein Breve von 1483 angeführt hatte (nach Müntz), das ihm die Aufsicht der Arbeiten am Hafen und der Hafenfeste von Civitavecchia überträgt. S. 107 ist als Jahr der Verehelichung Sangallos statt 1480 fälschlich 1486 angegeben, S. 108 gleichfalls unrichtig seine Beteiligung an der Befestigung von Sarzana behauptet, S. 113 statt 1492 fälschlich 1487—88 als Zeitpunkt des Baues von S. Maria Maddalena de' Pazzi (Klosterhof), S. 125 das Jahr 1453 als Beginn des Baues von Pal. Pitti durch Brunelleschi (gest. 1446!), S. 127 der 16. April 1444 als dessen Todesdatum, S. 142 das Jahr 1520 für die Ausführung des großen Klosterhofes an S. Spirito durch Alfonso Parigi (geboren um 1600), ebendort 1489 statt 1485 als Baubeginn für Poggio a Cajano, S. 149 Baccio Pontelli als Architekt des Porticus von S. Pietro in vincoli, ebendort 1490 als Baubeginn für den Klosterhof durch Sangallo angeführt, obwohl dessen Anwesenheit in Florenz gerade für dieses Jahr urkundlich feststeht (woher übrigens die so bestimmte Fixierung des Jahres?); S. 174 endlich wird für die Autorschaft Giulianos an der Capp. Gondi in S. Maria Novella das alte Sepultuario von 1617 angezogen, während diese Angabe zuerst bei Finelli (1790) sich findet.

Nicht für Lorenzo de' Medici (wie S. 184 behauptet wird) sondern für Lodovico il Moro war das Modell des Palastes bestimmt, das Sangallo nicht 1490, sondern 1492 nach Mailand brachte. Von der Schenkung eines Palastes an Portinari durch Fr. Sforza ist nichts bekannt; das Haus in Via Bossi, das Portinari als Agent Cosimos de' Medici bewohnte, war das diesem durch den Herzog verehrte und von Michelozzo ausgebaute. S. 193 ff. wird mit großer Hartnäckigkeit die Fabel Vasaris betreffs der

Decke von S. Maria Maggiore verteidigt, wobei unserm gelehrten Autor das Mißgeschick passiert, für die beiden Besuche, die Alexander VI. der Kirche 1493 und 1498 macht, Burckhardts »Cicerone« statt seines quattrocentistischen Namenvetters Burchard »Diarium« als Quelle zu zitieren! De Angelis dient ihm als Quelle, um Sangallo den Altartabernakel von S. Maria Maggiore zuzuteilen, wo doch Gnoli dessen Entstehung im Jahre 1463—64, also zu einer Zeit nachgewiesen hat, die vor den erst 1465 begonnen frühsten Aufenthalt Sangallos fällt, und Mino da Fiesole als dessen Meister heute von niemandem angezweifelt wird. S. 202 spricht Clausse von »quelques restes d'une façade postérieure die von dem für Julius II. in Savona erbauten Palaste noch einzig übrig sein sollen. Dem entgegen müssen wir fesstellen, daß die ganze rückwärtige Fassade in ihrem ursprünglichen Zustande unversehrt dasteht. Woher S. 210 das Datum des 8. Mai 1497 für die Rückkehr Sangallos aus der Gefangenschaft zu Pisa geschöpft ist, bleibt uns ein Rätsel, es ist dasjenige der Wiederwahl seines Bruders Antonio zum Capomaestro für den neuen Saal des Palazzo vecchio; er und nicht Giuliano — wie Clausse behauptet — entwirft die Deckenkonstruktion für denselben. S. 215 führt der Verfasser, sich auf die Portata der Brüder von 1498 berufend, auch das Landgut in Empoli und das Haus in Via San Gallo als ihr Eigentum an, obwohl beide — gerade laut der Angabe in genannter Portata — seit 1491 schon verkauft sind. Als Beginn der Kuppeleinwölbung in Loreto gibt Clausse (S. 218) »le courant de l'année 1498« an, — wir besitzen dafür das genaue Datum des 19. September 1499; S. 220 läßt er Sangallo an einem Wettbewerb für S. Francesco al Monte teilnehmen (in Wahrheit handelt es sich um ein Gutachten, wie dem drohenden Einsturz der Kirche vorzubeugen sei), betraut ihn mit einer Sendung nach Empoli »pour diriger l'artillerie de l'armée française (einige Kanonen, die Karl VIII. dort liegen gelassen hatte, sollten ins Mugello geschaft werden!), zitiert S. 222 zur Erhärtung eines Datums die Zeitschrift Il Buonarroti, statt Milanesis Lettere di Michelangelo Buonarroti, läßt Sangallo 1504 Arbeiten an der Engelsburg ausführen (S. 223, wovon bisher nichts bekannt war) und ihn kurz darauf, also zehn Jahre, bevor diese Tatsache eintrat, zum Chefarchitekten von S. Peter ernennen.

Die von Clausse an den Beginn von 1506 oder ans Ende von 1505 gesetzte Abreise Sangallos von Rom (S. 225) fand tatsächlich zwischen dem 6. Juli und 8. Novenmber 1507 statt; für seine S. 230 behauptete Autorschaft an S. Maria dell' Anima läßt sich nur Letarouilly als Quelle anführen; daß die Zeichnung der Nische für den Laokoon in der Albertina nicht von Giuliano (wie S. 238 zu lesen ist), sondern von Antonio herrührt, glauben wir erwiesen zu haben (s. unsere »Handzeichnungen Giu-

lianos da Sangallo, Stuttgart 1902 S. 88 Anm. 2); daß er Julius II. nicht zur Belagerung von Mirandola begleitet habe (S. 250), wird durch seinen Aufenthalt Ende 1510 in Florenz und Anfang 1511 in Pisa außer Frage gestellt, ebenso der ihm 1511 imputierte Aufenthalt in Rom durch den Nachweis, daß er 1511 und 1512 in Pisa und Florenz verweilte. Nicht am 1. August 1515 (S. 256), sondern schon ein Jahr vorher wurde Raffael zum Bauleiter von S. Peter ernannt, nicht 1444 (S. 259), sondern 1446 starb Brunelleschi; nicht »peu de temps après«, sondern zwanzig Jahre darauf folgte ihm Cosimo de' Medici ins Grab, und nicht Michelozzo (sondern Ant. Manetti) vollendete den Bau von S. Lorenzo; Giovanni, Cosimos jüngerer Sohn, starb nicht »en bas âge«, sondern immerhin schon 40 Jahre alt im Jahre 1461.

Antonio da Sangallo hat ebensowenig wie Giuliano etwas mit dem Wiederaufbau der Festungswerke von Sarzana zu tun (S. 291); dafür, daß er für seinen Bruder die Arbeiten am Kloster von S. Pietro in vincoli und an der Decke von S. Maria Maggiore (!) überwacht hätte (S. 292 und 308), war bisher keine Quelle bekannt (freilich gibt auch der Verfasser keine an!), und ob sich die Zahlungsvermerke vom Jahre 1519 für die 1516 begonnenen Arbeiten an der Rocca von Montefiascone (S. 308) nicht vielmehr auf Antonio da Sangallo il giovane beziehen, der vielfach in jener Gegend mit Kirchenbauten beschäftigt war, wäre erst durch nähere Prüfung der Urkunden zu entscheiden. Daß endlich der Pal. Avignonesi (Lucilla) in Montepulciano mit größerem Rechte dem Vignola als Antonio da Sangallo (S. 265) zugeschrieben werden darf, wird eine aufmerksame Betrachtung seiner Details (Konsolen unter den Fenstern des Obergeschosses) außer Zweifel stellen. —

Wir aber stellen uns nach alledem, was vorstehend ausgeführt ist, verwundert die Frage: zu welchem Zwecke werden Bücher, wie das vorliegende, geschrieben?

C. v. Fabriczy.

Malerei.

Carl Aldenhoven. Geschichte der Kölner Malerschule. Lübeck. Verlag von Joh. Nöhring 1902, 452 S.

Der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde verdanken wir eine Publikation, die in 130, von Joh. Nöhring hergestellten, Lichtdrucken das Material zum Studium der altkölnischen Malerei in der glücklichsten

Art darbietet. Der Textband zu diesem Mappenwerk, als dessen Verfasser Carl Aldenhoven allein genannt wird, während er in Gemeinschaft mit Ludwig Scheibler für die Auswahl der Tafeln verantwortlich ist, enthält weit mehr als erläuternde Bemerkungen und führt nicht mit Unrecht den stolzen Titel „Geschichte“. Die erfolgreiche Bemühung des Verfassers, seine Arbeit nach Inhalt und Form zu einem runden, lückenlosen Ganzen zu gestalten, hebt das Werk stattlich heraus aus der kunstwissenschaftlichen Literatur, die in der Hauptsache aus Vorschlägen, Versuchen, Anmerkungen und Beiträgen besteht. Allerdings führt der Wunsch, den Zusammenhang überall herzustellen, zuweilen zu Konstruktionen, zur Herstellung von Brücken, die dem Gedanken, aber nicht der Anschauung gangbar sind. Die Lückenhaftigkeit der Vorstellungen, soweit sie der Lückenhaftigkeit des Materials entspricht, sollte ruhig eingestanden werden. Der Verfasser freute sich seines Themas, der tausendjährigen Geschichte der kölnischen Malerei und gab in geschickter Vortragsart den leeren Zeiten ein Scheinleben — leeren Zeiten in dem Sinne, daß eine Anschauung von der spezifischen kölnischen Gestaltung durchaus nicht zu erlangen ist. Vergleichsweise reich an Form und Farbe sind nur zwei Jahrhunderte, die Zeit von 1370 bis 1570. Das von Ludwig Scheibler geordnete Material beherrscht der Verfasser vollkommen und berücksichtigt darüber hinaus mit großer Sorgfalt und Genauigkeit alle Angaben, Bestimmungen, Hypothesen und Hinweise, mit denen Firmenich-Richartz und andere die Kenntnis zu fördern sich bemüht haben. Er hat fast jedes Monument, auf das in der Literatur irgendwie aufmerksam gemacht worden war, mit eigenen Augen geprüft — nicht nur die Tafelbilder, sondern auch Wandmalereien, Miniaturen, Kupferstiche, Holzschnitte, Glasmalereien und selbst Werke der Nadelkunst. Nur Zeichnungen hat er nicht in Betracht gezogen.

Die Vorarbeit Scheiblers bildet überall das gesunde Fundament, auf dem der emporstrebende Bau dieser „Geschichte“ steht. Am wenigsten bot sie zu den ersten Kapiteln. Mit den Streitfragen, die sich an den Namen des Meisters Wilhelm hängen, hat Aldenhoven sich besonders harte Arbeit gemacht. Das Ergebnis seiner Bemühung ist höchst nützlich, selbst für den Fall, daß er in diesen Kontroversen auf der falschen Seite stehen sollte. Für die klare Darlegung des Prozesses sind wir sehr dankbar. Der Standpunkt des Verfassers war nicht unbekannt.

Im Klaren-Altar wird beobachtet, wie zu dem Meister, der im hergebrachten Stile des 14. Jahrhunderts arbeitet, ein Meister tritt, der Neues bietet, ein Maler von außerordentlicher Schaffenskraft. In der Art des jüngeren Meisters, von ihm, aus seiner Werkstatt, von seinen Schülern und Nachfolgern sind all' die Bilder geschaffen, die man unter dem Namen

des Meisters Wilhelm zusammengestellt hat, wie die Madonna mit der Wickenblüte (über die sich Aldenhoven merkwürdig verschämt äußert) und andere Schöpfungen, die als erste Blüte den Freund der kölnischen Malerei erfreuen. Das Datum des Klaren-Altares ist nicht bekannt. Zum Jahre 1470 rühmt der Limburger Chronist einen kölnischen Maler Wilhelm mit auffälligem Lobe. Aldenhoven möchte nun an der Hypothese festhalten, die in dem jüngeren Meister des Klaren-Altares eben diesen Wilhelm der Chronik sah. Wenn dagegen geltend gemacht worden ist, der Wilhelm der Chronik könne niemand anders sein als ein in den Urkunden nachweisbarer Wilhelm von Herle, der schon 1378 gestorben sei, mit diesem frühen Todesdatum aber vertrüge sich nicht, was wir von dem großen Erneuerer der kölnischen Malerei sähen, so antwortet der Verfasser, es sei nicht ausgemacht, daß der berühmte Wilhelm mit dem früh verstorbenen Wilhelm von Herle identisch sei, und, gesetzt dies wäre festgestellt, wüßten wir über die Entstehungszeit der in Betracht kommenden Monumente so wenig Sicheres, daß wir uns auch auf die Umdatierung, eine Revision unserer Zeitvorstellungen, einlassen könnten.

Wichtiger als dieser Streit um den Namen ist die Gruppierung des Bildermaterials. Aldenhovens Versuche, ausschauend nach Osten und nach Westen, nach Frankreich und nach Böhmen eine historische Erklärung des Neuen zu geben, das der sogenannte Meister Wilhelm in Köln schafft, sind sehr anerkennenswert, am Ende aber ergebnislos. In dieser Periode der festen Typik, bei dem internationalen Charakter der gotischen Formensprache ist es schon schwer, die verschiedenen landschaftlichen Ausdrucksweisen zu unterscheiden und bei dem Mangel an gesicherten Daten noch schwerer, den Lauf der Anregungen zu erkennen.

Die Festigheit des Urteils wächst bei der Betrachtung der folgenden Generationen. Der Verfasser wagt sich an eine Chronologie der Schöpfungen, die uns von Stephan Lochner erhalten sind. Das jüngste Gericht im Kölner Museum mit seiner vergleichsweise naturalistischen Gestaltung im Sinne der vlämischen Meister betrachtet er als ein Jugendwerk Stephans, indem er annimmt, daß der Meister aus seiner oberrheinischen Heimat die kecke Naturbeobachtung, die Neigung zur Plastik und Beobachtung des Stofflichen mitgebracht, in Köln dann in eine mehr kölnische Weise gewandelt habe. Das berühmte „Dombild“ und die Madonna im Rosenhag seien spätere Werke des Meisters.

Der „Meister der hl. Sippe“, dessen Verhältnis zu den Niederländern, im besonderen zu Hugo van der Goes schärfer bestimmt werden kann, der „Meister des Marienlebens,“ der „Meister der Glorifikation Mariä“ werden in der Hauptsache so beurteilt, wie Scheibler sie beurteilt hat. Die klaren Linien, die Scheibler gezogen hat, werden mit lebhafter

Schilderung ausgefüllt. Der „Meister der hl. Bartholomäus“ wird seiner Herkunft nach als Oberdeutscher aufgefaßt.

Bei der Besprechung des „Severinsmeisters“ verläßt Aldenhoven zu seinem Schaden den Weg, den Scheibler gegangen ist, und schlägt das Werk dieses Meisters in unglücklicher Art auseinander, anscheinend ohne selbst an seiner neuen Gruppierung Befriedigung zu finden. Für den besonderen Meister, der die Folge der Ursula-Legende geschaffen haben soll, wird vergeblich ein fester Platz neben dem Severinsmeister gesucht. Aldenhoven hatte, wie es scheint, die Absicht, in ihm einen Schüler und Nachfolger des Severiners zu sehen, bis er zu der Erkenntnis kam, daß die Ursula-Legende altertümlicher wäre als die Werke, nach denen er den Hauptmeister charakterisiert. Der Gang der Untersuchung bewegt sich in falscher Richtung. Wer mit den ältesten Werken beginnt, wird notwendig durch das ganze fest zusammengeschlossene Werk, wie Scheibler es aufgestellt hat, von Glied zu Glied geführt werden, nur daß das eine oder andere Bild als Schulgut oder Arbeit eines Nachfolgers abgetrennt werden kann.

Daß die figurenreiche Kreuzigung im Kölner Museum (mit den Wappen der Familien Quattermart und Zywelgin) noch immer als holländisch betrachtet wird, daß daraus Schlüsse auf die Herkunft des Severiners gezogen werden, ist verwirrend. Die Tafel hat mit Geertgen tot St. Jans nichts zu tun und ist ein schlecht erhaltenes Jugendwerk des kölnischen Malers.

Bartel Bruyn und sein schwacher Sohn werden auf Grund der sorgfältigen Monographie, die wir Firmenich-Richartz verdanken, mit gerechtem Urteil besprochen.

Mehr Bemerkungen gegen einzelne Behauptungen zu richten und Hinzufügungen zu dem reichen Material zu machen zögere ich. Da der Verfasser seine Aufgabe in großem Stil unternommen hat, möchte der Referent lieber mit einem runden Kranz als mit einem stacheligen Strauß quittieren. Mehr in der Welt der Gedanken als im Reich der Formen sich bewegend, mehr erzählend als malend, argumentierend als demonstrierend hat der Verfasser die Geschichte der kölnischen Malerei geschrieben — aber, wie auch immer, er hat sie geschrieben. Da zu der Vollständigkeit, die gerühmt wurde, eine übersichtliche Disposition, eine klare und anmutige Redeweise kommt, die selbst über die dürren Strecken der Beschreibungen sanft hinwegführt, so ist mit diesem Bande ein Kompendium, ein Handbuch gegeben, so nützlich und erfreulich wie kaum ein anderes Werk über einen anderen kunstgeschichtlichen Abschnitt.

Friedländer.

Mitteilungen über neue Forschungen.

Die Blüte der Stickerei und Teppichweberei in Mailand zur Zeit der Renaissance wird durch eine große Anzahl urkundlicher Nachrichten illustriert, die Fr. Malaguzzi Valeri aus den reichen Beständen des Mailänder Staatsarchivs zusammengestellt hat (Ricamatori e Arazzieri a Milano nel Quattrocento im Archivio storico lombardo 1903 Heft 1). Die früheste betreffende Aufzeichnung stammt aus dem Jahr 1456, doch muß dazumal die Stickindustrie in Mailand und in der Lombardei im Allgemeinen bei dem hochentwickelten Kleiderluxus schon in Blüte gestanden haben. 1459 tritt uns in Pietro Mazolino ein Meister entgegen, der sich um die Einbürgerung der Sammt- und Seidenweberei Verdienste erworben hatte, 1463 der Sticker Antonio da Rosate; unter den Gläubigern der Herzogin Bianca Maria Sforza finden sich nach ihrem Tode (1469) sechs Sticker, darunter Giov. Pietro da Gerenzano mit 2000 Dukaten aufgezählt. Er sowohl wie sein Sohn Niccolò werden auch nach Neapel gesandt, um für den dortigen Hof Arbeiten auszuführen. Niccolò erwirbt sich die Zufriedenheit der Prinzessinnen in so hohem Maße, daß eine derselben an den Herzog von Mailand brieflich sein Lob mit den Worten berichtet: »che non solo a boccha ma col pensiero non haveresseno saputo ne imaginare meglio« (dd. 18. Mai 1473). In den Jahren 1471—77 finden wir Bart. da Magnago und Giov. Donato Litta mit Herstellung von Pferdedecken und Gewändern für Pagen der herzoglichen Hofhaltung beschäftigt; ein Giac. Rocchi, recamatore milanese arbeitet für Giovanni Bentivoglio; Giovanni Crivelli (vielleicht der Vater des Goldschmiedes Giampiero?) hat 1475 eine Forderung von 440 Lire an den Hof für gelieferte Stickereien, und Ende des Jahrhunderts erscheinen als Gläubiger des Erzbischofs von Mailand für gleiche Arbeiten Giul. da Trocazano, Filippo ricamatore u. a. m. Unter den auswärtigen Meistern, die in Mailand beschäftigt sind, findet sich 1454 ein Bonifazio di Leonardo aus Florenz und ein Giov. Battista aus Viterbo. Der Ruf der Mailänder Sticker ist weit über die

Grenzen ihrer Heimat verbreitet. Brantôme in seinen Vies des Dames Galantes singt ihnen hohes Lob und stellt sie über alle anderen Meister. Wir finden sie denn auch in Ferrara, Rom, Mantua, Urbino wieder, hingegen liefert die erstere Stadt zu Ende des 15. Jahrhunderts der Lombardei einen berühmten Sticker in der Person des Spaniers Surba oder Sorba; er arbeitet für Beatrice, die Gattin Lodovicos il Moro zu ihrer großen Zufriedenheit, und ihre Schwester, die Markgräfin Isabella von Mantua, bietet ihm 200 Ducaten Jahresbesoldung, wenn er in ihre Dienste treten wolle.

Die Teppichmanufaktur Mailands erfreute sich keines geringeren Rufes: Bettino da Trezzo (1486) und später Lancino Curzio besingen sie in italienischen und lateinischen Versen. Sie scheint durch Meister Johann von Burgund 1450 in Mailand eingebürgert worden zu sein. Bald findet er Rivalen in dem Flamen Levin Hersella und den Pikarden Giovanni di Felice, Pietro Alont, Guglielmo Barvere und Niccolò — wie aus einem interessanten Schreiben der letzteren vom 17. Juni 1463 an die Herzogin zu entnehmen ist. In einem andern Briefe an den herzoglichen Geheimschreiber Cicco Simonetta vom 28. April 1468 geschieht eines deutschen Meisters Luigi Erwähnung, der in Parma und Lodi gearbeitet hat. In der Folge wuchs die Bedeutung der Teppichweberei mit der Vervollkommnung des technischen Verfahrens und der Verfeinerung des Geschmacks. Einflüsse des Orients, Frankreichs, Flanderns wirkten dabei fördernd mit. Künstler von Namen wie Ambrogio de Predis liehen ihre Mitwirkung bei der Ausführung von Wandteppichen. Andererseits lernen wir den Reichtum und die Mannigfaltigkeit der in Rede stehenden Erzeugnisse heute nur noch in ihren Reproduktionen durch den Pinsel der Maler in ihren Gemälden kennen, da leider die Originale zumeist verloren gegangen sind. —

So kam es, daß nicht nur Mantua, Ferrara, Urbino, Rom, Neapel die Kunst der Mailänder Meister in Anspruch nahm, sondern daß sie sogar aus Frankreich Aufträge erhielten. Von einem solchen merkwürdiger Art berichtet ein Dokument v. J. 1472, das unser Verfasser publiziert. Es sollte für die »gallerie du Roy« — wo, wird nicht gesagt — eine Anzahl von Arazzi hergestellt werden mit Porträtgruppen zu je vier, die in folgenden Kategorien vereinigt werden: les grands, les glorieux, les cornars (?), les importuns, les fins, les menteurs, les facheux, les foux, les crieux, les ivrognes, les sots, les ladres, les coqs, les hipocrites, les raporteurs, les laids, les amoureux, les ânes, les blandimens, les évêques, les prothonotaires usf. Für jede Gruppe sind die Namen der Darzustellenden angegeben, so z. B. unter den Trinkern Monseigneur d'Orléans, unter den Eigensinnigen der König und Monseigneur le Bastard, unter den

Dummköpfen Monseigneur de Nemours und de Chaumont. Leider hat sich von der interessanten Suite nichts bis auf unsere Zeit erhalten.

C. v. F.

Die Baugeschichte von S. Sebastiano in Mantua, worin dessen genialer Schöpfer L. Batt. Alberti zuerst die Planform des griechischen Kreuzes in die Architektur der Renaissance einführte, wird durch einige jüngst von Fr. Malaguzzi und St. Davari veröffentlichte urkundliche Nachrichten aus den Mailänder und Mantuaner Archiven wesentlich aufgehellt (Rassegna d'Arte I, 13 und 93). Der Bau war 1460 unter Leitung Luca Fancellis begonnen und in den nächsten Jahren eifrig gefördert worden. Aus einem Briefe des Kardinals Francesco Gonzaga an seinen Vater, den Marchese Lodovico, vom 16. März 1473 erhellt, daß er dazumal noch nicht geweiht (nè consecrato nè habituato al culto divino) war. Wenn es in demselben Briefe weiter heißt: »attento che per essere fatto quello edifizio sul garbo antiquo non molto dissimile da quello viso fantastico de messer Baptista di Alberti, io per ancho non intendeva se l'haveva a reussire in chiesa o moschea o synagoga«, so gibt dies ein merkwürdiges Zeugnis dafür, wie die Neuerung Albertis selbst im Kreise der entschiedenen Förderer der Renaissance mit Kopfschütteln aufgenommen wurde. Anfangs 1478 sollte an die Einwölbung des Hauptraumes mit Gips und Cement (ceso e calcistrutto) gegangen werden, als der Marchese Federico, der seinem am 11. Juni 1478 verstorbenen Vater in der Regierung gefolgt war, den Bau einstellte. Indessen hören wir, daß noch im folgenden Jahre die Gesimse der Vorhalle versetzt wurden. Nach neunjähriger Pause wird am 22. September 1488 die Kirche, von der zu befürchten ist, daß sie »ob eius imperfectionem in dies ruere et minari ruinam ac in brevi ad nihilum deventuram esse« vom Markgrafen Gianfrancesco den Augustiner Chorherren überwiesen, damit sie dieselbe »perfecte repararent et complerent«. Diese scheinen indessen vorerst an den Bau des Klosters, das sie aufnehmen sollte, gegangen zu sein; denn erst vom 12. Juni 1499 datiert der Vertrag, den sie mit dem schon 1497 als in Mantua ansässig und durch den Markgrafen mit Straßenanlagen betraut nachweisbaren Architekten Pellegrino Ardizoni da Porto abschließen »ad elevandos et fabricandos muros Ecclesie Sancti Sebastiani et ad fabricandam dictam croseram (crociera, Querschiff, hier wohl für »Vierung« gebraucht) que debeat esse incrustata smaltata et stabilita omnibus eorum sumptibus et laboribus«. Auf die hierauf vorgenommenen Arbeiten bezieht sich denn auch ein leider nicht datiertes, aber dem vorstehenden nach von 1499 oder einem der folgenden Jahre herrührendes Gesuch der Chorherren,

worin sie in Anbetracht dessen, daß sie »già piu di passati hanno incomenzato ad ornare el tempio de S. Sebastiano, videlice per smaltarlo et salegarlo« (verputzen, verkleiden und pflastern), um die Rückerstattung von Baumaterial bitten, das der Markgraf für seine eigenen Bauten von ihnen entliehen hatte. — Welchen Umfang die durch Pellegrino ausgeführten Arbeiten gehabt haben, ist den betreffenden Urkunden nicht ganz klar zu entnehmen; soviel aber scheint doch festzustehen, daß an der Plananlage Albertis dadurch nichts geändert wurde. *C. v. F.*

Die sog. Dalmatica Karls d. Gr. im Schatz von S. Peter macht Arduino Colasanti, der junge italienische Kunstgelehrte, dessen Abhandlung über das Tagebuch Pontormos wir jüngst im Repertorium (XXVI, 95) besprachen, zum Gegenstande einer im Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana (1902, VIII, 155 ff.) veröffentlichten Studie. Es handelt sich dabei vorzugsweise um die Feststellung ihres Ursprungs, über den die Meinungen bisher auseinandergehen. Daß sie mit Karl d. Gr. nichts zu tun habe, ergibt sich einmal aus ihrer von den Dalmatiken des 9. Jahrhunderts abweichenden Form, dann aber auch daraus, weil sie in den Inventaren des Kirchenschatzes von S. Peter erst seit 1489 vorkommt, während das sehr exakte Verzeichnis vom Jahre 1361 noch eine andre Dalmatica aufführt, die mit der in Rede stehenden nicht identifiziert werden kann. Ob sie nun aber, wie Labarte will, der Wende des 10. zum 11. Jahrhundert, oder nach Didrons Meinung dem Ende des 12. angehört, oder ob sie gar, laut der Ansicht von Dobbert, Strzygowski und Braun, ins 15. zu setzen sei, ist die Frage, deren Entscheidung unser Verfasser anstrebt. Selbstverständlich muß er dabei von der relativ vollständigsten uns vorliegenden Entwicklungsreihe der byzantinischen Kunst, den Miniaturen, ausgehen. Die eingehende Prüfung ihres Entwicklungsganges nach ikonographischer und stilistischer Seite, die wir an dieser Stelle wegen der Kompliziertheit der dabei in Betracht kommenden Faktoren nicht resumieren können, führt ihn zu dem Ergebnis, die Dalmatica von S. Peter dem Ausgange des 11. oder Beginne des 12. Jahrhundert zuzuweisen, als der Epoche, in der die um die Mitte des 9. Jahrhunderts unter der Dynastie der Mazedonier initiierte Renaissance der byzantinischen Kunst ihren Höhepunkt erreicht hatte, um alsbald die schiefe Ebene zu betreten, auf der sie unaufhaltsam der Entartung in Manier und ihrem völligen Untergang entgegeneilte. Dieses, auf dem Wege stilistischer Analyse erzielte Ergebnis wird andrerseits durch die Nachrichten bestätigt, die uns über die Entwicklung der Webekunst bei den Byzantinern überliefert sind: aus den betreffenden, vom Verfasser mit Fleiß

zusammengetragenen Daten ergibt sich, daß die Eroberung von Byzanz im Jahre 1204 und die Begründung des lateinischen Kaisertums daselbst der dazumal zu hoher Vollendung gelangten Industrie ein plötzliches Ende bereiteten, und es den nach Nicaea verdrängten Herrschern des griechischen Kaisertums nicht gelang, sie dort wieder zu Blüte zu bringen. Und wenn wir lesen, daß Michael Palaeologos nach Wiedereroberung von Konstantinopel 1261 die Kirche der hl. Sophia mit kostbaren Teppichen beschenkte und später dem Papste Gregor X. goldgestickte Kirchengewänder mit figürlichen Darstellungen verehrte, so müssen wir annehmen, es seien dies die letzten Überreste solcher aus früheren Zeiten gewesen. Denn ein Inventar vom Ende des 14. Jahrhunderts, das den Kirchenschatz der Cappella Palatina in Palermo verzeichnet, der doch an Produkten byzantinischer Webekunst reich sein mußte, führt bloß ein einziges unter dreißig Paramenten auf, das vielleicht mit Figurenstickereien geschmückt gewesen sein mochte. *C. v. F.*

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Baumgarten, Fritz. Der Freiburger Hochaltar. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 5.

Bergner, Heinrich. Kirchliche Kunstaltertümer in Deutschland. Lieferung 1 und 2. Leipzig. Chr. Herm. Tauchnitz. Etwa 5 Lieferungen zu M. 5.

Brach, Albert. Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des 14. Jahrhunderts in Siena. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 8.

Dodgson, Campbell. Catalogue of early german and flemish woodcuts in the British Museum. Vol. 1. London. British Museum.

Dülberg, Franz. Frühholländer I. II. Die Altarwerke des Cornelis Engelbrechtszoon und des Lukas van Leyden. Haarlem. H. Kleinmann & Co. XXV Taf. mit Text. M. 40.

Fechheimer, S. Donatello und die Reliefkunst. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 6.

Halsey, Ethel. Gaudenzio Ferrari. (Great Masters in Painting and Sculpture.) London. George Bell & Sons. 5/.

Hampe, Ph. Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler. 2 Bände. Quellenschriften, N. F. XI u. XII. Wien. Karl Graeser & Kie.

Hobson, R. L. Catalogue of the collection of English Pottery in the British Museum. London. British Museum.

Kossmann, B. Der Ostpalast, sog. „Otto Heinrichsbau" zu Heidelberg. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 4.

Kunsthandbuch für Deutschland. Herausgegeben von der Generalverwaltung der K. Museen. 6. Aufl. Berlin. Georg Reimer. M. 12.

Olsen, Richard. Die Arbeiten der Hamburger Goldschmiede Jacob Mores, Vater & Sohn. Hamburg. Verlagsanstalt, Aktiengesellschaft (vorm. J. F. Richter). M. 7.50.

Pückler-Limpurg, Graf Siegfried. Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 8.

Rathgens, H. S. Donato zu Murano und ähnliche venezianische Bauten. Berlin. Ernst Wasmuth.

Röttinger, H. Hans Weiditz der Petrarkameister. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 8.

Rudolph, Heinrich. Der Ausdruck der Gemütsbewegungen des Menschen. Textband und Atlas. Dresden. Gerhard Kühtmann. M. 48.

Schaeffer, Emil. Das Florentiner Bildnis. München. Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. M. 9.

Stegmann, Hans. Meisterwerke der Kunst und des Kunstgewerbes vom Mittelalter bis zur Zeit des Rococo mit 100 Tafeln in Lichtdruck. 1. Lieferung. Lübeck. Bernh. Nöhring. 10 Lieferungen zu M. 4.

Volkmann, Ludwig. Grenzen der Künste. Dresden. Gerhard Kühtmann. M. 6.

— Naturprodukt und Kunsthandwerk. 2. Aufl. Dresden. Gerhard Kühtmann. M. 6.

Whistler, Zehn Uhr-Vorlesung (Ten o'clock). Deutsch von Th. Knorr. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 1.

Witt, Mary H. The German and Flemish Masters in the National Gallery. London. George Bell & Sons. 6/.